

А. ТУРКОВ

А. ТУРКОВ



А. И. ЧЕХОВ

И ЕГО ВРЕМЯ





А. П. Чехов.

А. ТУРКОВ

А. П. ЧЕХОВ

И ЕГО ВРЕМЯ



МОСКВА

«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

1980

Оформление художника
О. ЧЕРВЕЦОВОЙ

Турков А. М.

T88 А. П. Чехов и его время. — М.: Худож. лит.,
1980. — 408 с.

Название книги А. М. Туркова «Чехов и его время» обусловило и принцип ее построения. «Время Чехова» автор прослеживает главным образом через произведения писателя: чеховские герои вводят нас в ту атмосферу, в то время, из которого они вышли. Но помимо чеховских героев в книге все время присутствует и неповторимая личность самого писателя с его литературными и человеческими связями, поисками истины, горестями и надеждами.

Т $\frac{70202-353}{028(01)-80}$ 236-79

8P1

«ПОДЗЕМНЫЙ РОСТ ДУШИ»

Январь 1860 года.

«Без преувеличенных надежд и без преувеличенных отчаяний входим мы в новое десятилетие...»¹ — отмечал историческую веху лондонский «Колокол».

На Полицейской улице, в доме Гнутова, в семье таганрогского купца третьей гильдии Павла Егоровича Чехова рождается мальчик, нареченный Антонием.

Название улицы и фамилия домовладельца кажутся нарочно выдуманными, почерпнутыми у Щедрина или Некрасова (кстати, единственная в городе газета тоже именуется «Полицейским листком»).

В России последний год доживает крепостное право.

Но политическое бесправие надолго переживет его.

«Да дайте же хоть одному поколению, пресловутые просветители, воспитаться человечески, глядя всему в глаза, безбоязненно говоря свою мысль, открыто *рукопльская*, открыто *собираясь*...»² — пишет Искандер-Герцен в «Колоколе».

Сорок лет спустя, в марте 1901 года, уже незадолго до своей смерти, «Антоний» напишет жене:

«Получаю письма из Питера и из Москвы, довольно зловещие, читаю с отвращением газеты»³.

¹ «Колокол», 1 января 1860 года. Цит. по факсимильному изданию: «Колокол». Изд-во АН СССР, 1962, вып. 3, с. 491.

² Там же, с. 494.

³ А. П. Чехов Полн. собр. соч. и писем в 20-ти томах, т. XIX. М., Гослитиздат, 1950, с. 64. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте: римская цифра обозначает том, арабская — страницу. Ссылки на новое, еще не заверщенное Полн. собр. соч. и писем в 30-ти томах (М., «Наука») также даются в тексте: буква «С.» обозначает сочинения, «П.» — письма, затем арабскими цифрами указывается том и страница.

Речь идет о студенческих волнениях, снова — в который раз! — вызванных тем, что «пресловутые просветители» не дают «воспитаться человечески, глядя всему в глаза... открыто *собираясь*...» и т. д.

Трудно съехать с Полицейской улицы!

Трудно Гнутову разогнуться, как городу Глупову сделаться Умновым, о чем мечтал Щедрин! Особенно если его «учат» совершенно диковинным образом.

В год рождения Чехова «Колокол» поведал трагическую историю:

«В 1849 году крестьяне бывшего Аракчеевского имения в Новгородской губернии косили сено невдалеке от железной дороги. При работниках был пятнадцатилетний мальчик **ВАСИЛИЙ СЕРКОВ**... из деревни Хотилово. Он, гуляя, подошел к самой дороге и видел, как перед ним промчался поезд. «Сем-ка,— подумал он,— что-то будет, как наложить камней на чугунную колею? опрокинутся ли эти большие телеги, или нет». Сглупа подумал, да сейчас же и за дело: носит камни и кладет их на рельсы. Солдат придорожный застал его на этом...»¹

С тех пор «преступник» провел одиннадцать лет в заключении и на каторге!

Пройдет еще тридцать восемь лет, и Чехов напишет своего «Злоумышленника», где Денису Григорьеву, «маленькому, чрезвычайно тощему мужичонке» в латаных портах, видимо, будет уготована та же судьба, что и мальчику Серкову.

Но вернемся в Таганрог. В пору поступления Антона в гимназию мы застаем семью Чеховых на очередном «новоселье» — на углу Монастырской улицы и Ярмарочного переулка.

Жизнь как будто снова занимается некоей просто-душной символикой². Монастырско-ярмарочным был в значительной мере склад чеховского семейного быта, дух детства мальчика, его братьев и сестры.

¹ «Колокол», 15 сентября 1860 года. Факсимильное издание, вып. 3, с. 679. По иронии судьбы эта история разыгралась в тех же местах, где проезжал радищевский путешественник из Петербурга в Москву и (как раз в главе «Хотилово») мечтал об уничтожении крепостного рабства.

² «Есть что-то поистине символическое в одном только названии тех улиц, на которых жила когда-то семья Чеховых...» — отмечал и Виктор Романенко в статье «О детстве без детства» (в его кн.: «Призвание таланта», Киев, 1977, с. 91).

Почти десять лет поют Антон, Александр и Николай в церковном хоре, организованном Павлом Егоровичем.

«...когда, бывало,— припомнит Чехов впоследствии,— я и два моих брата среди церкви пели трио «Да исправится» или же «Архангельский глас», на нас все смотрели с умилением и завидовали моим родителям, мы же в это время чувствовали себя маленькими каторжниками» (П., 5, 20).

Мало радости было и от долгих часов, проведенных в отцовской лавке.

«В ней он,— писал об Антоне старший брат Александр,— с грехом пополам, учил и недоучивал уроки, в ней переживал зимние морозы и коченел и в ней же тоскливо, как узник в четырех стенах, должен был проводить золотые дни гимназических каникул»¹.

Поразительным «стилистическим единством» отличаются воспоминания о «золотом детстве» не только братьев Чеховых, но и их земляков и современников!

«Таганрогская гимназия,— читаем у писателя В. Г. Тана (Богораза),— в сущности представляла арестантские роты особого рода. То был исправительный батальон, только с заменю палок и розог греческими и латинскими экстемпоралиями»².

Маленькие каторжники, узник, арестантские роты...

Сохранилась фотография мужской таганрогской гимназии: безлюдный коридор, куда выходят двери с проделанными в них круглыми окошками, чтобы классные надзиратели могли наблюдать за поведением учеников. Это живо напоминает надзор за арестантами сквозь «глазок» тюремной камеры.

Так и кажется, что по коридору сейчас мелькнет серая тень «человека в футляре», Беликова.

Не надо думать, что это специально «местный колорит».

Таганрогская гимназия совсем не являлась исключением. И вся система народного образования естественно входила в мрачный «ансамбль» реакционной правительственной политики вообще. Больше того, именно в этой области, где в то время утвердилась печально знаменитая «классическая система» (которая, в сущно-

¹ «А. П. Чехов в воспоминаниях современников». М., Гослитиздат, 1960, с. 32.

² «Чеховский юбилейный сборник». М., 1910, с. 497.

сти, сводилась к бесплодной зубрежке грамматики древних языков), по мнению некоторых историков, «наиболее последовательно реализовывались реакционные начала правительственной политики»¹.

Если Д. А. Толстой в качестве министра народного просвещения, по выражению В. Короленко, «заботился, чтобы умственные интересы в гимназической среде не били ключом, а смиренно и анемично журчали в русле казенных программ»², то, став вскоре после убийства народовольцами Александра II министром внутренних дел, он, естественно, стремился к тому же и по отношению к умственным интересам всего общества в целом.

Окончание Чеховым гимназии в 1879 году и завершение им университетского обучения в Москве пять лет спустя совпадают с своеобразными «пиками» реакционного поветрия.

Семья Чеховых к тому времени разорилась. В страхе перед кредиторами отец будущего писателя, Павел Егорович, еще в 1876 году тайно уехал в Москву, куда потом перебралась и мать с младшими детьми.

Чехов присоединился к ним только после окончания гимназии, проведя в Таганроге очень трудные годы. И его переезд в Москву — это как бы еще один переезд на «Полицейскую улицу». Как ни далека была его семья от всякой политики, но репрессии, разразившиеся после апрельского покушения 1879 года народовольца Соловьева на царя, задели даже кое-кого из новых московских знакомых Чеховых: так, приятель брата Чехова, Николай Павлович, по училищу живописи, ваяния и зодчества, будущий знаменитый художник И. И. Левитан на некоторое время подвергся административному выселению из Москвы.

А 1883—1884 годы оказались временем жесточайших гонений на печать, апогеем которых стало закрытие ведущего органа демократической прессы — журнала «Отечественные записки», возглавлявшегося Салтыковым-Щедриным.

¹ П. А. Зайончковский. Российское самодержавие в конце XIX столетия (Политическая реакция 80-х — начала 90-х годов). М., «Мысль», 1970, с. 309.

² В. Г. Короленко. Собр. соч. в 10-ти томах, т. V. М., Гослитиздат, 1954, с. 286.

Сам Чехов редко и скупое касался истории и обстоятельств своего формирования как человека и литератора.

«У меня болезнь: автобиографофобия,— писал он в 1899 году. — Читать про себя какие-либо подробности, а тем паче писать для печати — для меня это истинное мучение» (XVIII, 242).

Тем понятнее стремление исследователей максимально использовать любую его «обмолвку» такого рода. Недаром почти всю литературу о писателе обошло следующее высказывание в письме к А. С. Суворину:

«Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без калош, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и богу и людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества,— напишите, как этот молодой человек выдавливая из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая...» (П., 3, 133).

Предлагаемый сюжет столько раз «пересекается» с реальной биографией самого Чехова, что вполне естественно возникает искушение полностью отождествить их. «Окидывая взглядом *свой* жизненный путь, *свою* духовную биографию, Чехов «подсказывает» Суворину более чем тему произведения»,— пишет, например, И. Гурвич. «Чехов предлагал Суворину написать рассказ о нем — Чехове»,— утверждал Л. Малюгин¹. Того же мнения был и К. Чуковский².

Однако даже в пору наибольшей близости с Сувориным у Чехова вряд ли было стремление к безоглядной искренности такого рода, к откровенному и достаточ-

¹ И. Гурвич. Проза Чехова (Человек и действительность). М., «Художественная литература», 1970, с. 52 (курсив мой. — А. Т.); Л. Малюгин. Чехов. Повесть-хроника. — «Дон», 1969, № 2, с. 75.

² Приведя слова Чехова: «Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек...», он пояснял в скобках: «то есть сам Чехов» (Корней Чуковский. Собр. соч. в 6-ти томах, т. 2. М., «Художественная литература», 1965, с. 647).

но простодушному предоставлению своих глубоко личных переживаний в качестве литературного материала.

Вполне допустимо предположение несколько иного свойства.

Напомню, что приведенное высказывание находится в письме, где по поводу чеховской пьесы «Иванов» говорится:

«Я лелеял дерзкую мечту суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях...» (П., 3, 132).

Думается, что и в мимоходом набросанном сюжете есть подобное «суммирование» — обобщение не только личного опыта, но и других таких типических ситуаций — вплоть, вероятно, по мысли Чехова, до опыта самого адресата письма!

Ведь для Чехова его корреспондент в это время — человек весьма близкого происхождения и в чем-то схожей биографии. Точнее сказать: и в суворинской биографии, по мысли автора письма, есть «точки пересечения» с изложенным сюжетом. Иначе делать предложение написать подобный рассказ именно Суворину было бы как-то бессмысленно, риторично.

Перед нами только канва сюжета или жизни.

И не лишено основания фантастическое предположение, что, узнай Чехов о сугубо биографической трактовке его письма к Суворину, он так же возмутился бы этим, как возмущался прямолинейным отождествлением героев его «Попрыгуньи» с реально существовавшими людьми.

В объяснение выбора профессии Чеховым его биографы нередко приводят наивное пожелание матери Антона Павловича: «...и непременно по медицинскому факультету иди, уважь меня, самое лучшее занятие...»¹

Тут мы едва ли не впервые сталкиваемся с тем «подводным течением» жизни писателя, которое, несомненно, существовало, ибо именно оно и сделало Чехова — Чеховым, но которое далеко не всегда замечается нами в силу определенного свойства характера Антона Павловича — то ли деликатности, то ли своеобразного принципа «экономии сил», побуждавшего его уклоняться от напрасных словопренний, «выяснения отношений», и прочего.

¹ Н. И. Гитович. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М., Гослитиздат, 1955, с. 36.

«...выбрал медицинский факультет не помню по каким соображениям, но в выборе потом не раскаялся», — писал в конце жизни сам «автобиографофоб» (XVIII, 243).

И вот что здесь вспоминается: в пьесе «Три сестры» происходит следующий разговор:

М а ш а... Вы любили мою мать?

Ч е б у т ы к и н. Очень.

М а ш а. А она вас?

Ч е б у т ы к и н (после паузы). Этого я уже не помню».

Ясно, что старый доктор целомудренно оберегает свою тайну, может быть, самое дорогое, что было у него в жизни.

И так же как невозможно принять его слова всерьез, трудно поверить в «забывчивость» Чехова насчет причин, побудивших его принять важное жизненное решение.

В интересной, но, к сожалению, оборванной смертью автора — Л. Малюгина — биографии писателя выбор, сделанный им в Москве, объясняется неуверенностью юноши в своих литературных способностях под влиянием пренебрежительных суждений старших братьев о его «пробах пера» и взглядах на искусство.

«Что оставалось Чехову — только послушаться родителей и выбрать *практичный* медицинский факультет», — заключает Л. Малюгин¹.

Впоследствии Чехов любил шутить, что медицина — его законная жена, а литература — любовница. Но следует ли из этого, что его «брак» был «браком по расчету»? И что вся его дальнейшая, довольно долгая преданность «жене» есть следствие простой добропорядочности и осуществления принципа «стерпится — слюбится»?

И нет ли, напротив, в его выборе факультета такого же волевого, хотя и скромного по форме, жеста, каким явится впоследствии решение ехать на Сахалин?

Как известно, Чехов не любил слово «идеал», находя в нем нечто «мармеладное». Но сами-то идеалы у него были, сколько бы он впоследствии ни называл себя «индифферентистом».

Любопытно, что несколько лет спустя, в 1889 году, прочитав книгу своего университетского профессора

¹ «Дон», 1969, № 1, с. 35.

Захарына, Чехов писал о ней: «Нет той музыки, какую я слышал, когда был студентом» (П., 3, 295).

По мнению самого автора письма, причина — в том, что «талантливые педагоги и ораторы не всегда могут быть сносными писателями». Думается, однако, что «музыка», о которой идет речь, звучала не только в устной речи профессора, но и в душе слушавшего его студента.

Когда умер знаменитый путешественник Н. М. Пржевальский, Чехов написал: «Таких людей, как Пржевальский, я люблю бесконечно» (П., 3, 44).

Естественно предположить поэтому, что тип подобных людей в изображении Чехова в какой-то мере воплощает и отражает идеалы его самого.

«Их идейность,— писал он в некрологе, посвященном Пржевальскому,— благородное честолюбие, имеющее в основе честь родины и науки, их упорство, никакими лишениями, опасностями и искушениями личного счастья непобедимое стремление к раз намеченной цели, богатство их знаний и трудолюбие... их фанатическая вера в христианскую цивилизацию и в науку делают их в глазах народа подвижниками, олицетворяющими высшую нравственную силу».

И разве последующий жизненный и творческий путь Чехова не позволяет нам применить к нему самому едва ли не всю эту характеристику?

В начале 80-х годов прошлого века в юмористических журнальчиках «Стрекоза», «Будильник», «Зритель», «Свет и тени», «Спутник», «Мирской толк» замелькало новое имя — Антоша Чехонте.

Сам писатель впоследствии считал началом своей литературной деятельности 24 декабря 1879 года, когда он послал в «Стрекозу» рассказ «Письмо донского помещика Степана Владимировича N к ученому соседу д-ру Фридриху», вскоре (9 марта 1880 г.) там и напечатанный.

Однако многие исследователи полагают, что дебют Чехова в печати произошел раньше¹.

В 1882 году начинающий литератор получает приглашение сотрудничать в одном из самых популярных юмо-

¹ См., например, статью М. П. Громова «Антон Чехов: первая публикация, первая книга» («Прометей», т. 2. М., «Молодая гвардия», 1967).

ристических журналов — «Осколки» — от его редактора, известного писателя Н. А. Лейкина, и вскоре делается одним из активнейших авторов этого издания.

Антоша Чехонте был неистощим. «Если мне присылать в «Осколки» все то, что мне иногда приходится написать за один хороший зимний вечер, то моего материала хватит Вам на месяц», — уверяет он Н. А. Лейкина в 1883 году (П., 1, 74). «Не купите ли Вы у меня рассказов? — шутливо спрашивал он у знакомой в минуту безденежья. — Для Вас я уступил бы по рублю за сотню. У меня их больше, чем в купальне малявок» (П., 2, 119).

И даже много позже, когда Чехов отказался от своего юношеского псевдонима и стал относиться к своей работе с беспощадной строгостью, сотни лиц и событий, когда-либо им виденных или порожденных его фантазией, по-прежнему «осаждали» его.

«В голове у меня целая армия людей, просящихся наружу и ждущих команды», — читаем мы в чеховском письме (П., 3, 47). И в другом снова: «Из меня ведевильные сюжеты прут, как нефть из бакинских недр» (П., 3, 100).

Много лет спустя, подготавливая свое первое собрание сочинений, Антон Павлович жаловался на то, что должен просматривать «целые горы» рассказов, миниатюр, юморесок, разбросанных по журнальчикам, где дебютировал Антоша Чехонте: «Когда я собрал всю эту массу, то только руками развел от изумления» (XVIII, 169).

Чехов шутливо именовал свои ранние рассказы «лицейскими» (в это время праздновалось столетие со дня рождения Пушкина) и сообщал, что, просматривая их, он «с отвращением читает жизнь» свою (слова из знаменитого стихотворения!).

5 января 1899 года Чехов писал своему знакомцу В. А. Тихонову: «Вспоминаю, как мы вместе служили в одной дивизии...»

В пору, о которой он вспоминал, литературная «дивизия» находилась под жесточайшим обстрелом.

«Театр, выставка, Гостиный двор, толкучка, трактиры, кондитерские — вот твоя область и дальше ее не моги ни шагу», — говорил в николаевскую эпоху Дубельт Булгарину, очерчивая «сферу», доступную даже такому послушному изданию, как «Северная пчела».

И при том попятном движении, каким были ознаменованы конец царствования Александра II и начало правления Александра III, литературные органы все чаще ощущали живучесть этих неписаных уставов (впрочем, во многом зафиксированных и юридически!).

Современники вспоминают, что одним из ревностнейших и подозрительнейших читателей прессы был «сам» Победоносцев — вдохновитель реакции, наступившей после убийства народовольцами Александра II. Указания на «распущенность» печати следовали одно за другим.

«... в подцензурной печати, и особенно в сатирических и юмористических журналах, — говорилось, например, в циркулярном письме Главного управления по делам печати в апреле 1885 года, — нередко появляются заметки о разных лицах, общественная деятельность которых подвергается не спокойному и серьезному обсуждению (столь естественному, не правда ли, «особенно» для сатирических и юмористических органов?! — А. Т.), а сопровождается неприличными, резкими и даже бранными выражениями с приведением фамилий описываемых лиц»¹.

В самих названиях этих журналов как будто невольное отразилась атмосфера той глухой эпохи.

Словно передразнивал славное имя набатного герценовского издания, давно умолкшего «Колокола», «Будильник».

«Стрекоза» и «Сверчок» намекали на свою веселость, легкомыслие, добродушие, как бы сохраняя на своем лице ту деланную улыбку, которую современник определил как «шутливый тон эпохи, притворявшейся, что ей очень весело»².

«Осколки» будто торопились оговорить, что речь в них будет идти о чем-то мелком, раздробленном, случайном.

И самого их редактора, известного в ту пору юмориста Лейкина, недаром называли «маленьким Щедрым».

¹ П. А. Зайончковский. Российское самодержавие в конце XIX столетия (Политическая реакция 80-х — начала 90-х годов), с. 270.

² А. В. Амфитеатров. Собрание сочинений, т. XIV. Пб., «Просвещение», с. 135.

Эти издания, их редакторы и авторы как бы заранее пригнулись, чтобы цензурные бури, бушевавшие тогда над доживавшими свои последние годы щедринскими «Отечественными записками», пронесли над их головами.

«Что-то будет? — писал Н. А. Лейкин Чехову уже после закрытия этого журнала. — Надо сократиться, надо сжаться, а то как бы не вышло чего-нибудь...»¹.

«Ни одно опасное поморье не представляет таких подводных рифов, скал и бурунов, какие встречали злополучную отечественную печать во все дни ее живота, — вспоминал впоследствии Василий Немирович-Данченко. — Это было обычною обстановкой тогдашней газеты, но, сверх затруднений ее обычного плаванья, на нее, то и дело, налетали негаданные смерчи, оттуда, откуда никто их и предвидеть не мог. Кто только не дубасил ее и в хвост, и в голову! Каждый заведомый мерзавец и негодяй, случайно занявший более или менее важный пост, прежде всего заботился, как бы плотнее отгородиться от общественного мнения и его выразителя — печатного листка. Тут было все кстати: и секретные инструкции, и незаконные изъятия, и ножи в спину из-за угла. Итальянским средневековым спадассинам и в голову не приходило того разнообразия убийственных западней, капканов, ночных налетов и всевозможных хватаний за горло, которые в эту мрачную пору Александра III никого не удивляли и даже в нашей журналистике не вызывали никакого протеста»².

При запрещении и уничтожении одной «опасной» книги ее экземпляры, как гласил соответствующий протокол, были «измельчены до негодности к обращению»³.

Можно сказать, что множество явлений и фактов тогдашней действительности лишь в бесконечно «измельченном» виде приобрело право на «обращение» в печати.

Это сужение диапазона русской сатиры, находившееся в прямой зависимости от усиления администра-

¹ Цит. по кн.: М. Гущин. Творчество А. П. Чехова. Изд-во Харьковского государственного университета, 1954, с. 4.

² В. С. Немирович-Данченко. На кладбищах. Ревель, 1921, с. 113.

³ А. М. Добровольский. Запрещенная книга в России. 1825—1904. Архивно-библиографические разыскания. М., Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1962, с. 170.

тивного и цензурного гнета, с болью и горечью подметил еще в конце шестидесятых годов Щедрин.

«Время теперь стоит самое веселое,— писал он в одной рецензии 1868 года,— пороки истреблены, злоупотребления уничтожены, гнусные поползновения, какие были, посрамлены. Остались лишь пороки и злоупотребления второго сорта, а именно: камелии, шармеровские фраки и колоннальные магазины купца Елисеева; правда, что истребить эти пятна, затемняющие солнце русской добродетели, очевидно, не под силу нашим сатирикам, но зато они тем удобны, что стрелять в них предоставляется даже без пороху»¹.

В другой рецензии того же времени сатирик пишет уже совершенно серьезно:

«Трудно живется нашей сатире. Капитал, которому некогда положил основание Гоголь, не только не увеличивается, но, видимо, чахнет и разменивается на мелкую монету. Сатирики наши как будто встали в тупик и кружатся на одном месте, удивляя читателей кропотливостью своего трудолюбия, однообразием типов и замечательною поверхностностью своих отношений к жизни»².

Разумеется, необходимо сделать оговорку, что сам автор этих слов как раз продолжал приумножать, если можно так выразиться, гоголевский «капитал». Но в целом последующее десятилетие развития русской сатиры и юмора полностью подтвердило щедринский диагноз. И деятельность самого сатирика была лишь блистательным исключением. Это остро ощущалось современниками, и в частности Чеховым.

«Сегодня в Русск<их> Вedom<остях> сказка Щедрина, посылаю ее»,— скупое, но многозначительно пишет Чехову приятель его брата Николая, впоследствии известный архитектор Ф. О. Шехтель 15 февраля 1886 года³.

Речь идет о сказке «Праздный разговор», начинающейся саркастическими словами: «Нынче этого нет, а было такое время, когда и между сановниками вольтерьянцы попадались»,— и рассказывающей о губерна-

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20-ти томах, т. 9. М., «Художественная литература», 1970, с. 243.

² Там же, с. 275.

³ Отдел рукописей Государственной библиотеки имени В. И. Ленина (в дальнейшем ГБЛ), ф. 331, к. 63, ед. хр. 25-а.

торе, усомнившемся в необходимости своей должности («...если бы нас всех, губернаторов, без шума упразднить, то никто бы и не заметил»).

«Прочтите в субботнем (15 февр<аля>) № «Русских ведомостей» сказку Щедринна,— писал, в свою очередь, Чехов Лейкину. — Прелестная штучка. Получите удовольствие и *руками разведете от удивления: по смелости эта сказка совсем анахронизм!*» (П., 1, 198; курсив мой. — А. Т.).

«Туман какой-то кругом, неопределенность... безывестность... писать не о чем,— жалуется собирающийся покончить с собой Рыбкин в чеховском рассказе «Два газетчика» (1885). — От одной мысли можно десять раз повеситься: кругом друг друга едят, грабят, топят, друг другу в морды плюют, а писать не о чем! Жизнь кипит, трещит, шипит, а писать не о чем! Дуализм проклятый какой-то...»¹.

Юмор этого «неправдоподобного рассказа» (таков его подзаголовок), в сущности, крайне горек. Внешне комическая, меланхолия репортера со смешной фамилией порождена действительно трагическим «дуализмом», наличием острейших проблем — и невозможностью писать о них. «Дуализм проклятый» положения печати трагикомически отражается еще и в том, что газетчиков — два: «обрюзглому, сырому и тусклому» Рыбкину противопоставлен «сотрудник газеты «Иуда предатель», живой, веселый, розовый» Шлепкин,— и в том, наконец, что под пером последнего даже смерть Рыбкина «измельчилась» до полнейшего абсурда: «Шлепкин сел за стол и в один миг написал: заметку о самоубийстве, некролог Рыбкина, фельетон по поводу частых самоубийств, передовую об усилении кары, налагаемой на самоубийц, и еще несколько других статей на ту же тему».

В очерке «Ярмарка» (1882) читаем: «Из всех закоулочков, щелочек и уголков веет меркантильным духом. Что ни шаг — то балаган. Два ряда балаганов тянутся по главной улице от начала до конца и загромазжают собой всю площадь, в которую вливается главная

¹ «...как же быть, если ни о чем нельзя писать или о всем надо писать «покороче»?» — горестно вопрошал и годы спустя (15 февраля 1887 г.) в письме к Чехову Виктор Викторович Билибин, печатавшийся под псевдонимом «И. Грэк» (ГБЛ, ф. 331, к. 36, ед. хр. 75-г),

улица... Публика самая невзыскательная. Хохочет не потому, что смешно, а потому, что, глядя на паяца, хохотать надлежит. Паяцы подмигивают, корчат рожи, ломают комедь, но... увы!.. Во время оно головы их были носителями едкой сатиры и заморских истин, теперь же остроумие их приводит в недоумение, а бедность таланта соперничает с бедностью балаганной обстановки. Вы слушаете, и вам становится тошно. Не странствующие артисты перед вами, а голодные двуногие волки. Голодуха загнала их к музе, а не что-либо другое... Есть страшно хочется! Голодные, оборванные, истаскавшиеся, с болезненными, тощими физиономиями, они корчатся на террасе, стараются скорчить идиотскую рожу, чтобы зазвать в свой балаган лишнего зубоскала, получить лишний гривенник...»

Эти черточки ярмарочного веселья в реальном «маленьком, еле видимом городишке» удивительно сродни ежедневному «быту» тогдашней русской юмористической журналистики.

Редактор «Осколков» хорошо запомнил слова купца, у которого служил в молодости, в шестидесятых годах: «...Мы все живем от покупателей. Им надо угождать, а не раздражать их, иначе — какая же это торговля»¹.

«Угождать» — «сделать так, как другому любо, угодно, приятно или нужно», — сказано в словаре Даля.

Лейкин предпочитает, чтобы было приятно. «У вас добродушно все выходит, — сказал ему Некрасов, прочитав в 1864 году его первые очерки. — А вы, батенька, злобы, злобы побольше... Теперь время такое...»

Биограф Лейкина замечает, что его герой «завета Некрасова... не исполнил»². И причиной тому было не столько то, что время стало иным (именно в эту пору «большой» Щедрин прошел гигантский путь от «Губернских очерков», «Сатир в прозе» и «Невинных рассказов» до «Господ Головлевых» и «Современной идиллии!»), сколько то, что Лейкин оставался Лейкиным, предпочитавшим, чтобы его журнал трактовал, по ироническому

¹ «Николай Александрович Лейкин в его воспоминаниях и переписке». СПб., 1907, с. 179.

² Там же, с. 186, 191.

замечанию его биографа, «больше... насчет тещ и интендантских чиновников»¹.

Например, заказывая Чехову «Осколки московской жизни», Лейкин (в письме от 8 сентября 1883 г.) предлагал ему следующую программу: «Лупите купцов-гуляк и буянов... Лупите актеров... Тут нужна пародия, карикатура, выверт... Все эти шалости, чем глупее, тем лучше выходят»².

Вольно или невольно редактор «Осколков» хотел ввести чеховский талант в свое собственное, лейкинское русло, зло и метко охарактеризованное впоследствии в отзыве журнала «Северный вестник»:

«...он (Лейкин. — А. Т.) слишком вообще ко всему равнодушен, чтобы осмеивать что-нибудь. Он просто зубоскалит над кухаркой, как зубоскалят от скуки купеческие приказчики над теми из мимондухи, от которых не опасаются отпора и хорошего урока»³.

Тут невозможно не вспомнить о гневной и презрительной гоголевской отповеди писателям, которые привыкли налегать на тех, кто не может кусаться.

«Не будь на этом свете пьяных, недалеко бы ушло искусство!» — горестно и едко философствует бродячий скрипач Цвибуш в написанном Чеховым «на пари» романе «Ненужная победа» (1882), якобы являвшемся переводом произведения модного в то время венгерского романиста Мора Йокаи. И после этих размышлений Цвибуша его дочери Ильке «стало понятно... почему на козлиное пение и пошлые шуточки ее отца обращается больше внимания, чем на ее песни...».

«Публика любит театральные недоразумения, — говорится в рассказе «Барон» (1882), — и если бы вместо пьес давали недоразумения, она платила бы вдвое больше».

Однако тяжесть исторического момента была такова, что по временам даже лейкинский журнал делался последним пристанищем потрепанной юмористической «дивизии».

«... надо тебе сказать, — писал Чехов брату Александру в апреле 1883 года, — «Осколки» теперь самый

¹ «Николай Александрович Лейкин в его воспоминаниях и переписке», с. 219.

² Там же, с. 238.

³ «Северный вестник», 188, № 5, с. 104, второй пагинации.

модный журнал. Из него перепечатаывают, его читают всюду... И не мудрено. Сам видишь, в нем проскакивают такие штуки, какие редко найдешь и в неподцензурных изданиях» (П., 1, 63).

«Поэтому и чту, и сердечно люблю твои милые «Осколки», — писал Лейкину поэт Л. И. Пальмин в марте 1886 года, — что в них я много высказался в то время, как «Человеческому Сыну негде голову преклонить», как вещал И. Христос»¹.

Конечно, особенно «много высказаться» не удавалось. Виденье «красных цензорских крестов» настраивало на смиренный лад.

«Шлю еще стихотворение, — писал, например, Пальмин однажды. — В предпоследней строке у меня было первоначально:

Жду божьего грома.

Этого я побоялся и заменил:

Жду ливня и грома.

Если и это *страшно*, то перемените: «Жду летнего ливня».

«...Шлю измененного «Мотылька». Строку насчет «студентов» переделал, слово «мундир» заменил словом «костюм», вместо «крестов, орденов» поставил «бляшки, пуговики» и т. п. Теперь, кажется, цензор должен быть удовлетворен»².

Разумеется, подобная «практика» губительно действовала и на журналистику, и на самих литераторов. «...замаскировывать мысль, — эта печальная привычка... так въелась в старых писателей, — говорится в одном пальминском письме, — что если бы и совсем уничтожили цензуру, то мы сами долго бы еще не привыкли давать полную волю своему перу»³.

«Горько подумать, чем бы мог быть и какою ошипанною сволочью сходишь в могилу», — говорил незадолго до самоубийства один петербургский журналист, по воспоминаниям А. Кугеля, да и сам мемуарист отзывается о своей работе в «Петербургской газете»

¹ «Николай Александрович Лейкин в его воспоминаниях и переписке», с. 206.

² Там же, с. 216—217.

³ Там же, с. 218.

следующим образом: «Я скорбно гляжу на эти годы»¹.

К тому же сотрудничество в газетах и мелких юмористических журналах, часто недолговечных, зависимость от характера, привычек, даже настроений их хозяев, шумящая вокруг божемная и просто бестолковая жизнь — все это вообще отнюдь не представляло собой благоприятных условий для выковывания твердости, принципиальности, привычки к настоящему творческому труду.

Много писалось о том «отрицательном примере», которым были для Чехова судьбы его старших братьев — Александра и Николая, подававших большие надежды, но совершенно не оправдавших их по вине недисциплинированности, непривычки к серьезному труду и т. п.

Неаккуратность и необязательность Николая Павловича в особенности были постоянно у всех перед глазами (Александр рано отделился от семьи) и причиняли немало огорчений родным и близким друзьям.

Даже в фантастическое описание «смерти» А. П. Чехова (от «похотливости двух циркисток») Ф. О. Шехтель вносит характерную деталь: «Николай Чехов нарисует во Всем(ирной) Иллюстр(ации) рисунок печального кортежа, каковой, т. е. рисунок, будет готов к тому времени, как Ваши кости превратятся в пыль»².

А значительная часть других писем его же к Антону Павловичу переполнены отчаянными просьбами образумить или хотя бы помочь отыскать брата-художника, из-за которого срывается заказанная работа. «...снаряжаю целую экспедицию для поисков Николая», — говорится, например, в письме от 20 октября 1888 года³. «Все делаю, что могу. Мне больно и стыдно», — читаем в письме А. П. Чехова Шехтелю 16 декабря того же года (П., 3, 86).

Привычки и быт новых литературных знакомых писателя также нередко оставляли желать лучшего. Сообщая брату Александру о смерти сотрудника «Будильника» Ф. Ф. Попудогло, Антон Павлович — вероятно, не без «педагогических» целей! — жестко формулирует свой

¹ А. Кугель (Номо повус). Литературные воспоминания. 1882—1896. «Петроград». П. — М., 1923, с. 61, 58.

² ГБЛ, ф. 331, к. 63, ед. хр. 25-а (письмо от 15 февраля 1886 г.).

³ Там же, ед. хр. 25-б.

диагноз: «Умер он от алкоголя и добрых приятелей... Неразумие, небрежность, халатное отношение к жизни своей и чужой— вот отчего он умер 37 лет от роду» (П., 1, 87—88).

Скрытый драматизм ощущался и во внешне куда более благополучной судьбе Виктора Викторовича Билибина, начавшего свое сотрудничество в юмористической прессе раньше Чехова и столь успешно, что, например, А Кугель преклонялся перед его фельетонами.

«Литературный раб», «писарь литературного департамента»,— нередко подписывался этот чеховский «однокашник» — «по осколочной каше», как сострил он однажды¹. И действительно, Билибин был одним из тех гребцов журнально-газетных галер, чьими усилиями они неускоснительно плыли к читателям.

«Х<удеков>»,— характерно предостерегает он Чехова,— имеет против Вас то, что Вы не аккуратны, как машина, относительно понедельников» (то есть фельетонов, которые Чехов должен был поставлять для соответствующих номеров «Петербургской газеты», издаваемой Худековым).

И сам жалуется: «...можно повеситься с тоски: понедельник и вторник — пиши для Осколков, среду — у Лейкина (по редакционным делам. — А. Т.), четверг — провинциальная жизнь (составление хроники. — А. Т.), пятница — фельетон Пет<ербургской> газ<еты>. И все это по вечерам, а днем — служба...»

Билибин достаточно трезво смотрел на вещи, чтобы понимать возможные последствия подобной работы: «Что-то будет с моим «писанием» через 3 года, если я проживу? — писал он Чехову в феврале 1887 года. — Фундамента нет, подкладки, воздуха — т. е. «образования». Жонглирование словами есть, может быть, искусство, но очень низменное и которого хватит ненадолго».

И через несколько месяцев прибавлял с горестной откровенностью: «Я смотрю на литературное ремесло, как на хлеб. У всякого есть мечты; но может...» Тут Билибин прервал и зачеркнул начатую было фразу и в скобках приписал: «Что зачеркнуто, того не читать»².

¹ ГБЛ, ф. 331, к. 36, ед. хр. 75-в (письмо от 14 ноября 1886 г.) и 75-д (письмо от 11 ноября 1887 г.).

² Там же (письмо от 8 октября 1886 г.), 75-б (письмо от 24 мая 1886 г.), 75-г (письмо от 15 февраля 1887 г.), 75-д (письмо от 12 сентября 1887 г.).

Мечты Билибина о серьезном писательском труде («Со временем я намерен заниматься литературой», — с невеселой усмешкой сказано в одном письме¹⁾) были поистине зачеркнуты жизнью.

«Человек создан был для тонкой интеллигентной иронии, а работал на грубый, нутряной смех...» — сетовал впоследствии А. В. Амфитеатров²⁾. И сам Билибин много лет спустя признавался в письме к Чехову: «Настоящего писателя из меня не вышло, хотя Ваш диагноз был в этом отношении весьма благоприятен...»³⁾.

Он пережил Антона Павловича и умер в 1908 году редактором тех самых «Осколков», где оба когда-то начинали, сменив на этом посту «самого» Лейкина, скончавшегося двумя годами ранее⁴⁾.

Проторенность колеи, в которую усердно толкали юмористов тогдашние общественные обстоятельства, сравнительно легко давшаяся Чехову набитость руки, успех, выдвижение его из ряда коллег, советы «авторитетов» в избранном им роде письма тоже могли сыграть скорее роль тормоза в развитии молодого автора.

Некоторые лейкинские похвалы способны были лишь дезориентировать Чехова. Так, его рассказ «На гвозде» (1883) вызвал восторженный отзыв редактора: «Это настоящая сатира. Салтыковым пахнет»⁵⁾.

Между тем содержание рассказа вряд ли можно считать отвечающим этой оценке. В день своих именин мелкий чиновник Стручков приводит сослуживцев к себе домой. Но в передней на гвозде их встречает хорошо знакомая фуражка начальника, благоволящего к хорошенькой жене Струčkова. Компания переживает визит в ближайшем трактире, однако, возвратясь, обнаруживает нового сановного гостя, и т. д.

Подобные мотивы у Щедрина встречались лишь как незначительная часть общей картины. И чтобы почуять в этом сюжете дух большой сатиры, надо было действительно быть «маленьким» Щедриным, меряющим литературу на свой, лейкинский аршин.

¹⁾ ГБЛ, ф. 331, к. 36, ед. хр. 75-б (письмо от 6 апреля 1886 г.).

²⁾ А. В. Амфитеатров. Собр. соч., т. XIV, с. 136.

³⁾ ГБЛ, ф. 331, к. 36, ед. хр. 75-н-о (письмо от 30 марта 1901 г.).

⁴⁾ Подробнее см. интересную статью С. Шаталова «Два таланта (Антоша Чехонте и Виктор Билибин)» в сб.: «Чехов и его время». М., «Наука», 1977.

⁵⁾ «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова», с. 61.

Не удивительно, что юмор многих произведений раннего Чехонте оказался как раз под стать «Будильнику», «Осколкам», «Зрителю» и недалеко ушел от сугубо бытовых шуток и розыгрышей, процветавших в семье Чеховых и в студенческой среде. Суворин утверждал, что свой первый рассказ Чехов написал затем, чтобы раздобыть денег на именины матери. Это, скорее всего, легенда. Но ощущение некоей горькой зависимости своего тогдашнего творчества и от сугубо материальных обстоятельств, и от читательского «спроса» и вкусов появляется в «юморесках» и рассказах Чехова того времени... Зрелый Чехов решительно браковал большинство вещей, им прежде написанных.

Антоша Чехонте посмеивался над тем, что в некоторых романах тех лет фамилии знаменитостей «производят от грома, молнии и других не менее внушительных стихий». Но в его собственном творчестве похожий прием применялся не менее часто, буквально на каждом шагу.

Укусилов, Помоев, Шельмцов, Гадюкин, Скотов, Перегорин, Сивухин, Шельма, Запупырин, Ескимосов, Лягавов-Грызлов, Жратва, Урчаев, Плевков, Пупкин, Нашатырина, Кувалдина, Кишкина-Брандахлыцкая, Полумраков, Хамов, Змиежалов, Невыразимов, Жеребчикова, граф Дерзай-Чертовшинов, Пауков, Ехидов и т. д. и т. п.

Станция Блины-Съедены, Разбейся...

Угаро-Дебоширская железная дорога, Живодеро-Хамская железная дорога...

Чехонте нередко стремится рассмешить читателя во что бы то ни стало, не зная удержу¹. И то чувство меры, которое так поражает и привлекает нас в творчестве зрелого Чехова, ему нередко изменяет. Так, в рассказе о «дачном муже», заезженном, замученном многочисленными поручениями жены, родни, знакомых, автор изображает его нагруженным разными разностями — и в том числе... детским гробиком, который он везет для умершего соседского ребенка. Деталь, убивающая весь комизм рассказа.

Конечно, Чехов тогда сам был похож на этого замученного героя: надо всюду поспеть — и в «Стрекозу»,

¹ «Рассказчик обо всем сообщает «с ужимкой», с непременным расчетом на юмористический эффект», — писал А. П. Чудаков в книге «Поэтика Чехова» (М., «Наука», 1971, с. 20).

и в «Будильник», и в «Осколки», и, главное (во всяком случае, так ему кажется), готовиться к профессии медика.

«Настоящий присыл принадлежит к неудачным,—винится он перед Лейкиным.—Заметки бледны, а рассказ не отшлифован и больно мелок. Есть темы получше, и написал бы побольше... но судьба на этот раз против меня! Пишу при самых гнусных условиях. Передо мной моя не литературная работа, хлопающая немилосердно по совести, в соседней комнате кричит детиныш приехавшего погостить родича, в другой комнате отец читает матери вслух «Запечатленного ангела» ...Кто-то завел шкатулку, и я слышу «Елену Прекрасную»...» (П., 1, 81—82).

Но художественная жадность его была такова, что эти поистине каторжные условия не отбивали у него охоты работать, а наоборот — скорее рождали какую-то тоску по серьезному писательскому труду.

Вернувшись летом 1884 года из поездки на судебно-медицинскую экспертизу, он угощает Лейкина длиннейшим посланием: «Вам уже надоело читать, а я разохотился писать,—прерывает он себя.—...Прибавлю еще одну характерную черточку и умолкну» (П., 1, 117).

Эти странички о встревоженной и перепуганной деревушке («Покойник «не тутошний») содержат «характерные черточки» для нескольких будущих рассказов (в частности, для «Мертвого тела»).

Как будто не к рыбной ловле, а к изобилию жизненных фактов, деталей, типов относятся слова из чеховского дачного послания: «Река находится перед моими окнами — в 20 шагах... Лови, сколько влезет, и удами, и вершами, и жерлицами...» (П., 1, 156).

Однажды в этой реке почти поймали налима — казалось, в руках был.

«По всем лицам разливается медовая улыбка,—писал впоследствии Чехов в рассказе «Налим» (1885).—Минута проходит в молчаливом созерцании.

— Знатный налим! — лепечет Ефим, почесывая под ключицами. — Чай, фунтов десять будет...

— Н-да,—соглашается барин. — Печенка-то так и отдувается. Так и прет ее из нутра. А... ах!

Налим вдруг неожиданно делает резкое движение хвостом вверх и рыболовы слышат сильный плеск... Все

растопыривают руки, но уже поздно: налим — поминай как звали».

Нередко писатель попадает в положение этих незадачливых рыболовов: слово не дается, увертывается, живой человеческий характер выцветает под пером. Все вроде бы, как задумано, но перечтешь... «А...ах!»

Александр Блок сказал однажды, что творения писателя — «только внешние результаты подземного роста души»¹.

Подземный рост души — это как будто про Чехова сказано с его целомудренной скрытностью.

В свое время, говоря о начале его литературной деятельности, первый биограф писателя А. Измайлов простодушно досадовал на то, что «в руководители и крестные отцы судьба послала ему Лейкина, а не идейного и глубокого писателя»².

Однако нельзя же так доверчиво относиться к вежливо-шуточным словам Чехова, написавшего Лейкину (27 декабря 1887 г.): «Осколки» — моя купель, а Вы — мой крестный батюшка»³.

Истинной купелью человека и писателя Чехова была, конечно же, не только и даже не столько узко профессиональная литературная среда, сколько вся окружающая его жизнь с ее острыми противоречиями, социальной и культурной многослойностью и разительнейшими контрастами.

Впечатления от таганрогской и московской, столичной и провинциальной, студенческой и медицинской обыденной жизни буквально переполняют молодого писателя, сталкиваются друг с другом и побуждают мысль к неустанной работе.

Один из его товарищей по университету, в дальнейшем известный невропатолог Г. И. Россолимо, утверждал, что даже во время учебной практики Чехов писал истории болезней (называвшиеся тогда «скорбными листами») иначе, чем остальные студенты.

¹ Александр Блок. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 5. М. — Л., Гослитиздат, 1952, с. 369—370.

² А. Измайлов. Чехов. 1860—1904. Биографический набросок. М., 1916, с. 170.

³ «Дебютируя в толстых журналах, я хочу просить Вас быть моим крестным батюшкой», — писал Чехов А. Н. Плещееву 23 января 1888 г. (П., 2, 182—183), снова употребляя это выражение в качестве обиходной формулы вежливости.

«Антон Павлович подошел к своей задаче не как заурядный студент-медик... там, где надо было описать быт и условия жизни пациента, прикоснуться к обыкновенной человеческой жизни, вскрыв ее интимные стороны и дав ее картину, там, где пришлось охарактеризовать болезнь с ее сущностью, условиями развития и течения в то время или в дальнейшем, там чувствуется, что А. П. точно покатило по гладкой дороге, по рельсам, без усилий и без напряжений...»¹

Можно, конечно, заподозрить в этом свидетельстве перенос впечатлений от позднейших, писательских сочинений Чехова на его учебные студии. Однако подобная художническая зоркость ощущается уже и в некоторых сравнительно ранних его произведениях.

А. Измайлов был совершенно прав, предполагая, что Чехов «получал известное нравственное удовлетворение, когда на долю его выпадало дать просто реальную, без обязательного юморизирования картинку современных нравов»². Так, в непритязательных вроде бы зарисовках «Ярмарка» (1882) и особенно «В Москве на Трубной площади» (1883) привлекают не только замечательная наблюдательность, но и лиризм и даже какой-то всеобъемлющий философский взгляд на жизнь.

Уже колорит «маленького, еле видимого городишки» в «Ярмарке», еще мимоходом перечисляемые «помещики-соседи, дачники, поручики временно прохлаждающейся здесь батареи, волосастый дьякон из соседнего села в лиловой рясе», обмирающие возле балаганов с игрушками и мороженщиков дети, на которых авторские глаза задерживаются с нежностью и грустью, трагикомические «театральные» эпизоды (частично упомянутые мной ранее) — все это выглядит как живописная заставка к множеству будущих чеховских произведений.

Еще рельефнее картина торга на Трубной площади, где «копошатся, как раки в решете, сотни тулупов, бекеш, меховых картузов, цилиндров», мелькают различные типы со своими страстями и философией («Человек от битья умней бывает, так и тварь»), и — чуть ли не как смутное отражение этой толчеи! — в ведрах торгов-

¹ Цит. по кн.: Б. М. Шубин. Доктор Чехов. М., «Знание», 1977, с. 11.

² А. Измайлов. Чехов. 1860—1904. Биографический набросок, с. 121.

цев рыбой «в зеленоватой, мутной воде копошатся карасики, вьюнки, малявки, улитки, лягушки-жерлянки, тритоны».

Живой ток разнороднейших впечатлений, питавших творчество Чехова, различим даже в беглых свидетельствах об этой поре жизни писателя.

«Вспомнил о Вас, когда Вы жили в Замоскворечье, кажется, в доме Клименкова, внизу,— писал Антону Павловичу литератор И. А. Белоусов в 1902 году,— еще из Вашего окна была видна дворницкая, а на ней какая-то надпись углем, большими буквами и безграмотная»¹.

Но вот в воспоминаниях М. П. Чехова возникает и такая характеристика быта коллег и знакомых молодого доктора:

«Часто после многотрудного дня... создавались вечеринки, на которых говорилось много либерального и обсуждались литературные новинки. Много говорили о Щедрина. Тургеневым зачитывались взапой. Пели хором народные песни, «Укажи мне такую обитель», со смаком декламировали Некрасова»².

В именин Киселевых Бабкине, где семья Чеховых проводила лето в 1885—1887 годах, Антон Павлович, пожалуй, впервые близко, в ежедневном быту соприкоснулся с обедневшей дворянской семьей, по выражению М. П. Чеховой, «хранившей традиции старинной дворянской культуры»³.

«Представьте себе,— вспоминала сестра писателя,— теплый летний вечер, красивую усадьбу, стоящую на высоком крутом берегу, внизу реку, за рекой громадный лес... ночную тишину... Из дома через раскрытые окна и двери льются звуки бетховенских сонат, шопеновских ноктюрнов... А порой вместо музыки происходило нечто вроде литературных вечеров. Очень интересными были воспоминания В. П. Бегичева (отца М. В. Киселевой. — А. Т.) о его деятельности в бытность директором императорских театров в Москве»⁴.

¹ «Записки ГБЛ», вып. 8, 1941, с. 371.

² М. П. Чехов. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. — «Московский рабочий», 1959, с. 129. Вспомним, что именно эту песню поет в «Попрыгунье» Дымову его друг, доктор Коростелев.

³ М. П. Чехова. Из далекого прошлого. Запись Н. А. Сысоева. М., Гослитиздат, 1960, с. 36.

⁴ Там же, с. 41.

«Вы крепнете и богатеете», — писал Чехову в 1886 году В. В. Билибин¹.

Говоря об этом «подземном росте души», было бы явно несправедливо не отметить той роли, которую здесь сыграли и медицинские коллеги писателя, и талантливейшие товарищи Н. П. Чехова по училищу живописи, ваяния и зодчества И. И. Левитан, Ф. О. Шехтель, отчасти К. А. Коровин с их страстной и заразительной любовью к своему искусству, и, наконец, те литераторы, с которыми свела Антона Павловича работа в печати.

«Он был старожил литературный и имел прекрасный литературный нюх, а такие люди дороги для нашего брата, начинающего», — писал в октябре 1883 года Чехов брату Александру о Ф. Ф. Попудогло, называя его смерть «незаменимой потерей» для себя (П., 1, 87).

Ценил он и другого литературного «старожила» — Л. И. Пальмина. «Что делает Пальмин и царь-колокол?» — спрашивал Билибин в письме к Чехову (2—3 апреля 1886 г.)². В этом сопоставлении есть, конечно, и легкая ирония. Ее вообще молодые юмористы все время как бы тренируют в письмах друг к другу — и не только из юной беззаботности, но и чтобы постоянно «быть в форме» для лихорадочного многописания. Однако есть в этом уподоблении и иной, серьезный смысл.

«Дикий человек», как высокомерно отзывался о беспутном пьянице Пальмине благополучнейший Лейкин, действительно был «отлит» для иных песен, иного времени, и хотя «упал» и «треснул», в нем порой оживала «медь» старых напевов.

Недаром Чехов писал, что «Лиодор Иванович не всегда острит, а между тем едва ли найдется такой читатель «Осколков», к(отор)ый пропускает его стихи не читая» (П., 1, 67).

В лучших своих стихах Пальмин «угождал» иной публике — и совсем в ином смысле, чем редактор «Осколков». Не потому ли Чехов и любил этого несуразного человека, который, по его ласково-ироническому описанию, под хмельком «поднимет вверх свой жилистый палец и начнет говорить... о «бгатстве...» (П., 1, 108. Пальмин картавил. — А. Т.)?

¹ ГБЛ, ф. 331, к. 36, ед. хр. 75-6 (письмо от 2—3 апреля 1886 г.).

² Там же.

Подобное умонастроение, видимо, объединяло Чехова не только со стареющим Пальминым, но и с Билибиным. «Мы с Вами когда-то были очень либеральны,— писал ему Антон Павлович впоследствии (18 января 1895 г.),— но меня почему-то считали консерватором. Недавно я взглянул в старые «Осколки», уже наполовину забытые, и удивился задору, какой сидел тогда в Вас и во мне...» (XVI, 203—204). Этот задор ощущается и в их тогдашней переписке. Так, например, острая критика французского натурализма — «за излишне утрированную чувственность», данная в одном билибинском письме, по своей язвительности родственна известной щедринской характеристике этого течения («За рубежом»).

«Почитайте Золя,— пишет Билибин,— начнет описывать модный магазин — у него там мужские кальсоны на полках хотят совокупляться с женскими рубашками. Тем не менее за многое я «натуралистов-французов» уважаю. Только, кажется, они *нарочно*, чтобы угодить вкусу почтеннейшей публики, непременно пришьют — кстати ли, не кстати — «картинку». Точно подать платят»¹.

Уже А. Измайлов обратил внимание на отзыв «Антоши Ч.» о гастрольях прославленной французской актрисы Сары Бернар, появившийся в журнале «Зритель» в 1881 году. Биограф отметил и «самый несомненный художественный вкус» рецензента, и то, что многие высказанные им мысли «были положительно новы для тогдашней нашей театральной критики»².

Все это совершенно справедливо, но еще далеко не исчерпывает смысла поразительного выступления Антоши Чехонте.

«Мы видели публику, избалованную игрой покойных Садовского, Живокини, Шумского,— говорилось в рецензии,— часто видящую игру Самарина и Федотовой, а главное, перенесшую в последние годы столько поучительного горя. Одним словом, мы видели публику, которой угодить очень трудно, публику самую взыскательную. Не мудрено, если она не падает в обморок, в то время, когда Сара Бернар за минуту до смерти

¹ ГБЛ, ф. 331, к. 36, ед. хр. 75-б (письмо от 2—3 апреля 1886 г.).

² А. Измайлов. Чехов. 1860—1904. Биографический набросок, с. 128.

энергическими конвульсиями дает публике знать, что она сейчас умрет»¹.

Искусству актрисы, каждый шаг которой, по выражению рецензента, «глубоко обдуманый, сто раз подчеркнутый фокус», здесь явно противопоставлено «поучительное горе», которое ее русским зрителям пришлось перенести «в последние годы» (не забудем, что отзыв «Антоши Ч.» появился в конце драматического 1881 года!)².

Замечательно охарактеризована и сама «почва», на которой имеет успех это искусство, та публика, которой оно способно «угодить», — современный Париж:

«Он припоминается вам, умный, чистенький, веселый, как вдовушка, снявшая траур... В лицах и костюмах этих легкомысленных французов вы узнаете *Comedie Française* с его первыми и вторыми рядами кресел, на которых восседает сплошной польдекоковский виконт. Вы мечтаете, и перед Вашими глазами мелькают один за другим: Булонский лес, Елисейские поля, Трокадеро, длинноволосый Додэ, Золя со своей круглой бородкой, наш И. С. Тургенев и наша «сердечная» m-me Лаврецкая, гуляющая, сорящая российскими червонцами семо и овамо»³.

Так о буржуазном Париже, торопящемся поскорее забыть «траур» Седана и кровь Коммуны, в ту пору писали самые «идейные и глубокие писатели» — и Глеб Успенский в своих очерках, и, конечно же, Шедрин в книге «За рубежом»!

Вообще у Чехова Салтыковым, и правда, «пахло», хотя и отнюдь не там, где мерещилось Лейкину, который даже как-то важно оповестил знакомых: «Господа, я Щедрина нового открыл»⁴.

Когда в 1882 году Антоша Чехонте пытался выпустить первую книжку своих рассказов, она вначале носила заглавие «Шалопан и благодущные».

Л. Малюгин считал, что цензуре не понравилось слово «благодущные»⁵, но, пожалуй, с большим основа-

¹ Цит. по кн.: «Чехов и театр». М., «Искусство», 1961, с. 170.

² На важность этого места обращает внимание и Виктор Романенко в статье «Правда во всем и всегда (Эстетика реализма раннего Чехова)». См. в его кн.: «Признание таланта». Киев, 1977, с. 127.

³ Цит. по кн.: «Чехов и театр», с. 171.

⁴ «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова», с. 104.

⁵ Л. Малюгин. Чехов. Повесть-хроника. — «Дон», 1969, № 1, с. 71.

нием можно предположить, что ее недоброжелательно-настороженный взгляд привлек к себе скорее термин «шалопан», в свое время широко использованный Щедриным для характеристики тех пустоголовых дворян, из которых рекрутируются отборные кадры беспринципных, готовых на все, ни перед чем не останавливающихся администраторов вроде знаменитых господ ташкентцев¹.

Исследовавший цензурную историю первой, так и не увидевшей свет книги Чехова М. П. Громов пишет, что «название у нее оказалось *совершенно неожиданным*»².

Однако вряд ли это так, если иметь в виду, что Щедрина в чеховском кругу читали с большим интересом и что реминисценции из его произведений в письмах и рассказах тех лет весьма часты.

Описывая таганрожцу С. Крамареву свои московские впечатления, Антон Павлович восклицает: «А патриотизму... сколько!!! (задыхаюсь...)» (П., 1, 40), — совершенно в духе язвительного щедринского замечания, что «в Охотном ряду с основания России не чищено (одно-го патриотизма сколько накопилось!)».

Когда Александр Чехов пожаловался на то, что сестра «заглядывать в душу... еще не умеет», Антон Павлович ядовито привел в ответ известное выражение сатирика. «Не напоминает ли это тебе, — отчитывает он брата, — урядническое чтение в сердцах?» (П., 1, 57).

В обозрении, посвященном Татьянину дню — традиционному студенческому празднику, казалось бы, объединяющему всех питомцев высших учебных заведений, Чехов предостерегающе заметил, что и «щедринские Дыба и Удав кончили курс в университете».

¹ Вероятно даже, что новый вариант заглавия этой книги — «Шалость» — есть рудиментарный остаток прежнего названия: ведь в щедринской сатирической терминологии у «шалопанов» было несколько синонимических вариантов, в частности — «шалуны».

Можно предположить, что под напором цензуры поиски названия шли, так сказать, в убывающей прогрессии:

«Шалопан и благодушные»

«Шалуны и благодушные»

«Шалость».

В последнем случае название приняло совсем уж невинный, типичный для юмористики 80-х годов вид.

² «Прометей», т. 2. М., «Молодая гвардия», 1967, с. 116 (курсив мой. — А. Т.).

Герои рассказа «Закуска» Дробискулов и Прекрасновкусов приводят на память образы злобных и алчных полицейских соглядатаев, созданные Салтыковым.

И уж совсем «Салтыковым пахнет» монолог помещика в рассказе «На чужбине» (1885):

«...ну, что такое Франция, говоря по совести? Кусочек земли! Пошли туда нашего исправника, так он через месяц же перевода запросит: повернуться негде!»

Тут под видом сопоставления двух стран по территориальным размерам остроумно проведена мысль о беспредельном административном произволе, царившем в России в ту реакционную эпоху. Привыкшему к совершенному своеволию и бесконтрольности полицейскому чину, разумеется, было бы «тесно», попади он в рамки даже тогдашней французской законности. Вспомним негодование одного из персонажей щедринской «Современной идиллии»: «Иностранец — он наглый!.. он забрался к себе в квартиру и думает, что в неприступную крепость засел»¹.

Щедринской по своему духу является и та атмосфера общественной паники, всеобщей трусости, боязни доносов, доходящей до готовности оговорить себя самого, которая ясно вырисовывается в ряде чеховских рассказов и миниатюр.

Так, после чтения безобиднейшего водевиля сослуживцы автора с головокружительной быстротой переходят от первоначальных восторгов и похвал к опасливым рекомендациям устранить все, что, по их предположениям, может принять на свой счет кто-либо из начальствующих лиц.

«— Ты порви! — шепнул Булягин. — Мы никому не скажем... Ежели будут спрашивать, то мы скажем, что ты читал нам что-то, да мы не поняли...

— Зачем говорить? Говорить не нужно, — сказал Замазурин. — Ежели спросят, ну, тогда... врать не станешь... Своя рубашка ближе к телу... Вот этак вы понастроите разных пакостей, а потом за вас отдувайся!..

— Потихе, господа!.. Кто-то идет... Спрячь, Ключков!

Бледный Ключков быстро спрятал тетрадь, почесал затылок и задумался» («Водевиль», 1884).

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин, Собр. соч. в 20-ти томах, т. 15, кн. 1, с. 89.

Совершенно щедринские персонажи выведены в «Рыбьем деле» (1885):

«Голозль. Рыбий интеллигент. Галантен, ловок, красив и имеет большой лоб. Состоит членом многих благотворительных обществ, читает с чувством Некрасова, бранит щук, но, тем не менее, поедает рыбешек с таким же аппетитом, как и щука. Впрочем, истребление пескарей и уклеек считает горькою необходимостью, потребностью времени...»

Щедринские интонации явственно проступают и в речи «провинциального хапуги», взимающего «праздничную мзду»:

«Обыватель, давая праздничные, тем самым упражняет себя в чувстве благодарности. Упражнять вас в этом чувстве мы по-настоящему должны всегда, в будень и в праздник, но так как на нас лежит много других обязанностей и помимо взимания праздничных, то обыватель должен довольствоваться несколькими днями в году, уповая, что в будущем с упрощением человеческих отношений праздничные будут взиматься ежедневно» («Праздничные», 1885).

Все эти произведения еще во многом не самостоятельные, ученические, но важно, что автор выбирает себе за образец.

Органичнее претворен щедринский опыт в упоминавшемся ранее рассказе «Два газетчика» (1885).

В ответ на замечание сотрудника газеты «Начихать вам на головы» Рыбкина, что его коллега Шлепкина даже про выеденное яйцо может написать, тот раздражается монологом совершенно в духе щедринских пенкоснимателей:

«Чем, по-твоему, плохо выеденное яйцо? Масса вопросов! Во-первых, когда ты видишь перед собой выеденное яйцо, тебя охватывает негодование, ты возмущен!! Яйцо, предназначенное природою для воспроизведения жизни индивидуума... понимаешь! жизни!.. жизни, которая в свою очередь дала бы жизнь целому поколению, а это поколение тысячам будущих поколений, вдруг съедено, стало жертвою чревоугодия, прихоти! Это яйцо дало бы курицу, курица в течение всей своей жизни снесла бы тысячу яиц... — вот тебе, как на ладони, подрыв экономического строя, заедание будущего! Во-вторых, глядя на выеденное яйцо, ты радуешься: если яйцо съедено, то, значит, на Руси хорошо

питаются... В-третьих, тебе приходит на мысль, что яичной скорлупой удобряют землю, и ты советуешь читателю дорожить отбросами. В-четвертых, выеденное яйцо наводит тебя на мысль о бренности всего земного: жило и нет его! В-пятых... Да что я считаю? На сто номеров хватит!»

Однако щедринское влияние не подавляет индивидуальности молодого автора. В его рассказах возникает и все более оттачивается собственно чеховская форма комического сюжета, где действуют живо обрисованные герои с очень конкретными, предельно достоверными черточками.

Примечательную эволюцию претерпел, например, знаменитый рассказ «Толстый и тонкий» от журнального, «осколочного» варианта 1883 года к тому, который вошел в сборник 1886-го.

В «Осколках» происшедшая с тонким перемена объяснялась крайне прямолинейно: он нелестно отозвался о начальнике, к которому назначен, не догадываясь, что это и есть его бывший однокашник — толстый:

«Начальник, говорят, скотина; ну да черт с ним!.. Уживусь как-нибудь. Однофамилец он твой...

— Так-с... Так это вы, стало быть, секретарем ко мне назначены? — сказал басом толстый, надувшись вдруг, как индейский петух. — Поздно, милостивый государь, на службу являетесь... Поздно-с...

— Вы?.. вы? Это вы?.. Я, ваше превосходительство...

Тонкий вдруг побледнел, но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой... Сам он съежился, сгорбился, сузился...»

Собственно говоря, в первой редакции этого рассказа, если вспомнить приведенные выше слова самого Чехова, вместо грустно-юмористической «пьесы» фигурирует пока только «недоразумение».

В окончательном своем варианте «Толстый и тонкий» повествует исключительно о магнетизме самого чина бывшего однокашника; одно упоминание об этом чине производит в тонком разительную перемену.

«...Лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой», — пишет автор. «Искривляется» и все поведение тонкого и его семейства.

В первые мгновения встречи друзей детства «оба были приятно ошеломлены». Почти такими же словами и заключается рассказ, но теперь они звучат совершенно

по-другому: «Тонкий... поклонился всем туловищем и захихикал, как китаец: «хи-хи-хи». Жена улыбнулась. Нафанаил шаркнул ногой и уронил фуражку. Все трое были приятно ошеломлены».

Естественное, теплое человеческое чувство уступило место подобию страсти, особенно страшному и отвратительному именно потому, что оно в данном случае ничем не вынуждено, *добровольно*, вернее — стало добровольным, слишком глубоко въелось в натуру и сделалось прямо-таки рефлекторным.

В мимолетной фразе «жена улыбнулась», если воспользоваться выражением зрелого Чехова, чувствуется мучительство — насилие над собой из желания «сделать приятное» обладателю высокого чина, автоматическая услужливость, подавляющая все прочие чувства этой, как она охарактеризована в начале рассказа, «худенькой женщины с длинным подбородком», который, когда толстый назвал свой чин, «стал еще длиннее».

Знаменитый «Унтер Пришибеев» (1883) первоначально именовался «Сверхштатным блюстителем». Название это впоследствии было изменено, надо полагать, не только потому, что цензура, ведавшая «Осколками», куда он предназначался, его запретила и что, передавая рассказ в «Петербургскую газету», автор, по совету Лейкина, принял некоторые меры предосторожности и «маскировки».

От прежнего названия слишком уж «Салтыковым пахнет» (не этот ли знакомый, опасный «дух» и насторожил цензуру?), — его сатирической «типологией», страстью к меткой обличительной «классификации» изображаемых явлений.

Кстати, аналогичную операцию по «удалению» детали, явно подражательной, произвел Чехов и при переработке «Толстого и тонкого»: в журнальном варианте тонкий упоминал о своей службе в «департаменте «Предисловий и опечаток». Автор изъясил это название, бывшее лишь бледной и маловыразительной копией знаменитых щедринских памфлетных определений, вроде «Департамента Корней и Нитей».

Возвращаясь же к «Унтеру Пришибееву», надо отметить, что современники Чехова, вероятно, угадывали в излагаемой самим героем биографии «сверхштатного блюстителя» черты, близкие щедринским героям доносительства и сыска. Пришибеев «в Варшаве служил,

в штабе-с», подобно некоторым из «господ ташкентцев», в чьем послужном списке упоминание о службе в Польше является важным характеризующим признаком, говорящим об активном участии в шовинистическом и хищническом разгуле «победителей» восстания 1863 года, возглавляемых печально знаменитым Муравьевым-Вешателем.

Не случайна и другая «строка» послужного списка, который с гордостью «предъявляет» суду Пришибеев: «...два года в мужской классической прогимназии в швейцарах служил».

Выше уже упоминалось о роли классического образования, призванного стать одним из важных звеньев тех новых цепей, которые срочно выковывались для освободившейся от крепостного ярма России.

В простодушном повествовании отставного унтера о «золотой поре» его жизни «военные» и «гражданские» подвиги приравнены друг к другу: «Бывало, в Варшаве или когда в швейцарах был в мужской классической прогимназии, то как заслышу какие неподходящие слова, то гляжу на улицу, не видать ли жандарма: «Поди, говорю, сюда, кавалер»,—и все ему докладываю».

Возвращая рассказ Чехову, Лейкин диву давался: «Что узрела в нем такого опасного цензура, просто руками развожу. Не понял ли он выставляемого Вами унтера как деревенского шпиона, назначенного на эту должность? Но ведь это совсем не похоже. Тут просто, по-моему, кляузник соп атоге¹» (С., 4, 483).

По забавному убеждению редактора «Осколков», жизненный факт был в рассказе столь предельно «измельчен» и представлен, если вспомнить лукавые слова Гоголя, «в разжалованном виде из генералов в солдаты» (герой—даже не *назначенный* свыше шпион, а добровольный соглядатай!), что цензура придралась совершенно напрасно.

Но Лейкин ошибался: цензура была по-своему «права», ибо весь непреходящий смысл и этого чеховского рассказа, и «Толстого и тонкого» как раз заключен в победоносном и парадоксальном *преодолении* навязываемой сатире и юмору тенденции к мелочности и «осколочности» описания действительности.

¹ По любви (ит.).

«Мелкий» факт в чеховских рассказах оказывается своего рода микрокосмом, отчетливо воспроизводящим законы макрокосма.

И пусть толстый действительно вполне искренне рад встрече со школьным товарищем, но тонкий не может избавиться от привычных по отношению к начальству униженности и подобию страсти.

И пусть Пришибеев в рассказе вроде бы и посрамлен, одинок, и воспринимается как некий анахронизм, но вся его история говорит о том, что это лишь маленький винтик огромной бесчеловечной машины, временно бездействующей, но могущей легко быть снова пущенной в ход.

Когда в свое время Щедрин описывал недолгую эпоху «конфуза» — растерянности и неуверенности правительства после поражения в Крымской войне и резких проявлений общественного недовольства, он не раз выводил подобные персонажи, правда, более крупного ранга, временно оказавшиеся «не у дел», но мечтавшие снова быть «призванными», и, увы, в дальнейшем не обманувшиеся в своих надеждах.

Вполне может статься, что и унтер Пришибеев — не в полной отставке, а так сказать — в резерве. Когда впоследствии чеховский читатель прочтет «Человека в футляре» (1898), то различит вполне пришибеевские черты в «тишайшем» Беликове, под чьим влиянием, по словам одного из персонажей, «за последние десять — пятнадцать лет в нашем городе стали бояться всего». «Нешто в законе сказано, чтоб народ табуном ходил?.. Закона... такого нет, чтоб песни петь», — грубо напирает Пришибеев. «И раз это не разрешается циркулярно, то и нельзя», — «деликатно» подтверждает эту «точку зрения» Беликов.

Чем самостоятельнее становился Чехов как художник, тем больше охладевал к осколочной «купели». В одном из первых писем к Н. А. Лейкину, в марте 1883 года, Чехов говорил о себе: «Жил во время оно в провинции и был одним из ревностнейших Ваших читателей» (П., I, 60), и даже вспоминал при этом рассказ, который читал, «захлебываясь».

Три года спустя (28 февраля 1886 г.) он напишет В. В. Билибину, что «провинция об авторстве Лейкина никакого мнения; она перестала уже читать его, но он продолжает еще быть популярным» (П., I, 205).

Сам Чехов, если и продолжал еще порой читать Лейкина, то частью по необходимости — из вежливости — и давно уже не «захлебывался». В лейкинском «классе» он не засиделся и вежливо, но упорно все более выходил из повиновения главе «Осколков».

Первоначальное удовлетворение работой в этом журнале постепенно сменялось все более критическим отношением к нему. В присущей Антону Павловичу деликатной форме, с оговорками («Советчик, советуя, обыкновенно не замечает препятствий...» и т. п.; П., 1, 99), он заговаривает о «сухости» журнала, о том, что фельетоны «жуют одно и то же, жуют по казенному шаблону на казенные темы» (П., 1, 98).

В сущности, это уже обвинение в послушном исполнении начальственных предначертаний.

Принимаясь за обзор «Московские заметки», Чехов предупреждает, что «ниш наблюдательностью текущего и несколько общ», «о ерунде... писать не хочется, да и не следует» (П., 1, 75, 91).

Это явно противоречит лейкинской программе («чем глупее, тем лучше»). А некоторое время спустя, критикуя рассказ одного нового лейкинского сотрудника, Антон Павлович высказывается совсем резко:

«...описывать пьянство ради пьяных словечек — есть некоторого рода цинизм. Нет ничего легче, как выезжать на пьяных...» (П., 1, 282).

Чеховская жалоба на свою «нищету» по части «наблюдательности текущего» вызывает сейчас у нас невольную улыбку, так как рождающиеся уже в это время шедевры — «Толстый и тонкий», «Хамелеон», «Унтер Пришибеев» — обязаны своим появлением как раз блистательной зоркости чеховского глаза и изощренности его слуха.

Все дело в том, что «текущее», от которого открещивался Чехов, это, по всей видимости, тот поверхностнейший слой жизненных впечатлений, разработки которого требовал от сотрудников Лейкин.

Даже в пору своей активнейшей работы для «Осколков» Антон Павлович упорно оборонялся от настояний «хозяина»:

«Все те подписи (к рисункам. — А. Т.), что я вам раньше присылал, — пишет он в июне 1884 года, — были достоянием не минуты, а всех прожитых мною веков. Отдал все, что было... и больше ничего не осталось».

Тема дается случаем, а у меня в жизни хоть и немало случаев, нет способности приспособлять случаи к делу» (П., 1, 114).

Конечно, вся тогдашняя и последующая деятельность Чехова полна примерами прекрасного «приспособления случаев к делу», но в неизмеримо более высоком смысле, чем немедленная утилизация «текущего» в виде «поставок» журналу и читателям необработанного «сырья» или в лучшем случае — литературного «полуфабриката».

Отвращение от «поденной, сплеча рубленной работы» — один из важнейших, во многом переломных для дальнейшей писательской судьбы Чехова, итогов его сотрудничества в «малой», юмористической прессе.

«Я газетчик, потому что много пишу, но это временно... Оным не умру, — почти клятвенно заверяет он брата Александра еще в 1883 году. — Коли буду писать, то непременно издаю, из щелочки...» (П., 1, 70).

«Поставил я в реке и в пруде верши и то и дело вынимаю их из воды: терпенья не хватает...» — пишет он с дачи (П., 1, 152).

И в той же торопливости винит себя как писателя.

В конце марта 1886 года Чехов получил крайне лестное письмо от маститого литератора Д. В. Григоровича, дебютировавшего еще в 40-х годах знаменитыми в ту пору повестями «Деревня» и «Антон-горемыка».

Григорович писал, что уже около года внимательно читает рассказы Чехонте. «...Вы, я уверен, — говорилось далее, — призваны к тому, чтобы написать несколько превосходных истинно художественных произведений... Для этого вот что нужно: уважение к таланту, который дается так редко. Бросьте срочную работу... поберегите Ваши впечатления для труда обдуманного, обделанного, писанного не в один присест...»¹

Это произвело сильное впечатление на Чехова. Благодаря Григоровича за его письмо, которое, по выражению Антона Павловича, «выше всякого диплома, а для начинающего писателя оно — гонорар за настоящее и будущее» (П., 1, 216), Чехов соглашался с тем, что «доселе относился... к своей литературной работе крайне легкомысленно, небрежно, зря». «Не помню я ни одного своего рассказа, над которым я работал бы бо-

¹ «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова», с. 129.

лее суток, а «Егеря», который Вам понравился, я писал в купальне!» (П., 1, 218).

В словах этих есть явный «пересол». Вряд ли Чехов действительно писал рассказы, «как репортеры пишут свои заметки о пожарах... машинально, полубессознательно, нимало не заботясь ни о читателе, ни о себе самом...» (П., 1, 218).

Быть может, это справедливо по отношению к некоторой части его литературной «поденщины», призванной обеспечить ему «прожиточный минимум», но серьезнейшими размышлениями о писательском труде Чехов был занят задолго до того, как получил письмо Григоровича.

«В московских редакциях,—говорится в первом же известном нам письме Антона Павловича к Лейкину (12 января 1883 г.),—я один только бунтую против длинот... но в то же время, сознаюсь, рамки «от сих и до сих» приносят мне немало печалей» (П., 1, 48).

Во всяком случае, ясно, что и о читателе он думает, и о себе самом, и о препятствиях, которые встают на намеченном пути. Он неодобрительно отзывался о «слезоточивости», свойственной произведениям старшего брата, об «одышке от радости и горя», которой они страдают.

Одышка от радости и горя — замечательный диагноз распространеннейшей в литературе болезни!

И те горькие истины, которые он высказывал еще в 1883 году брату Александру, уже в чем-то предвещают своеобразие будущей чеховской манеры.

«Есть у тебя рассказ,—пишет Чехов,—где молодые супруги весь обед целуются, ноют, толкут воду... Ни одного дельного слова, а одно только *благодарю*! А писал ты не для читателя... Писал, потому что тебе приятна эта болтовня. А опиши ты обед, как ели, что ели, какая кухарка, как пошел твой герой, довольный своим ленивым счастьем, как пошла твоя героиня, как она смешна в своей любви к этому подвязанному салфеткой, сытому, объевшемуся гусю...» (П., 1, 55).

Это своего рода литературный манифест (хотя Чехов в том же письме порицает брата за то, что он пишет манифесты вместо произведений).

Другое дело, что от провозглашения определенной программы до ее реализации, успешного выполнения — дистанция немалого размера.

Перед нами как бы мечта Чехонте о Чехове — авторе «Учителя словесности» (1894) и «Крыжовника» (1898).

В январе 1884 года Лейкин возвратил Чехову рассказ «Марья Ивановна» (1884) с таким объяснением: «...он уж очень интимно написан, а я этого избегаю в «Осколках»¹.

«Интимность» этого рассказа — особая: это размышления о писательском труде, об ответственности литературы, как ей ни трудно приходится.

«Хотя она и кажется вам маленькой и серенькой, неинтересной, хотя она и не возбуждает в вас ни смеха, ни гнева, ни радости, но все же она есть и делает свое дело. Без нее нельзя... Если мы уйдем и оставим наше поле хоть на минуту, то нас тотчас же заменят шуты в дурацких колпаках с лошадиными бубенчиками, нас заменят плохие профессора, плохие адвокаты да юнкера, описывающие свои нелепые любовные похождения по команде: левой! правой!»

Характеристика «шутов» и особенно «юнкеров» — снова совершенно щедринская, и щедринская же горечь внезапно звучит в укре читателю, который сетует на «несерьезность» литературы:

«Вы правы, много и явлений, и вопросов, но укажите, что собственно вам нужно. Если вы так возмущены, то укажите, заставьте меня окончательно поверить, что вы правы, что вы в самом деле очень серьезный человек и что ваша жизнь очень серьезна. Укажите же, будьте определены, иначе я могу подумать, что вопросов и явлений, о которых вы говорите, нет вовсе, что вы просто милый малый, которому иногда нравится от нечего делать потолковать о серьезном».

Впоследствии Чехов собирался было включить этот рассказ в собрание сочинений, но все-таки исключил его — видимо, как слишком откровенный «манифест». Его сюжетная рамка и в самом деле слаба и служит только внешним поводом для разговора с «серьезным строгим, глубокомысленным (случайно ли здесь это слово, столь часто иронически употреблявшееся и в «Что делать?» Чернышевского? — А. Т.) читателем».

И все-таки в этом рассказе доныне слышится взволнованный голос человека, который уже близок к тому,

¹ «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова», с. 80.

чтобы сказать (в письме к М. В. Киселевой 14 января 1887 г.): «...литератор не кондитер, не косметик, не увеселитель; он человек обязанный, законтрактованный сознанием своего долга и совестью...»

Трезво и печально звучит произнесенный Антошей Чехонте 31 января 1885 года на юбилее «Будильника» «Тост прозаиков»:

«Я смущен, коллеги, и невесело мне! Если бы не было обычая на юбилейных обедах смеяться, то я пригласил бы вас плакать... Журналы недолговечны, пишущие же еще недолговечнее... Прожил «Будильник» только двадцать лет, а попал уже в старики и пережил чуть ли не двадцать поколений сотрудников. Словно индейские племена исчезали одно за другим эти поколения... Родится и, *не расцвев, увядает...*»

Вряд ли кто из слушателей заметил, что подчеркнутые мной слова были заимствованы оратором из ответа, некогда (21 декабря 1880 г.) адресованного самому Чехову в «Почтовом ящике» журнала «Стрекоза»: «Не расцвев — увядаете. Очень жаль. Нельзя ведь писать без критического отношения к своему делу»¹.

Трудно сказать, только ли обидел дебютанта этот, причем отнюдь тогда не единичный резкий отзыв о посланных им в редакцию рукописях или, при всей своей суровости, тоже способствовал выработке «критического отношения к своему делу», которое так характерно для Чехова.

Но, во всяком случае, в своем «тосте» молодой писатель сумел увидеть в таких «не расцветших» судьбах не случайность, а закономерное следствие вполне определенных причин.

«Не стану я объяснять этой недолговечности,— многозначительно продолжал автор, сам уже немало пострадавший от красных цензорских чернил,— но ею берусь объяснить многое. Объясняю я ею такое печальное явление, как отсутствие окрепших, сформировавшихся и определившихся талантов. Объясняю отсутствие школ и руководящих традиций. В ней же вижу причину мрачного взгляда, установившегося в некоторых на журнальные судьбы».

Словом, когда впоследствии некоторые критики первых сборников чеховских рассказов живописали всевоз-

¹ «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова», с. 44—45.

можные опасности, подстерегающие автора, он мог бы ответить им, что давно отдает себе в них отчет.

И как ни важно и ни дорого было для Чехова «благословение» Григоровича, невозможно придавать этому событию столь решающего значения, какое придавал ему, например, А. Измайлов, утверждавший буквально следующее:

*«Этот день ставит крест над Чеховым, писателем без догмата»*¹.

Нет, писатель без догмата не мог бы написать ни «Хамелеона» (1884), ни «Унтера Пришибеева», ни «Злоумышленника» (1885).

«...вглядитесь глубже в этого следователя и в этого мужика,— писал еще в те годы критик Л. Оболенский о последнем рассказе,— ведь это два мира, оторванные от одной и той же жизни; оба русские, оба в существе не злые люди, и оба не понимают друг друга. Подумайте только над этим, и вы поймете, какая глубина содержания в этом крохотном рассказике, изложенном на двух с половиной страницах»².

«Злоумышленник» — превосходный рассказ,— говорил Л. Толстой.— Я его сто раз читал»³.

Быть может, он дорожил «Злоумышленником» еще и потому, что этот чеховский шедевр был как бы виртуозной разработкой мотива, эскизно намеченного самим Толстым в «Анне Карениной»:

«...быть присяжным и судить мужика, укравшего ветчину,— горячится Константин Левин в споре с братом,— и шесть часов слушать всякий вздор, который мелют защитники и прокуроры, и как председатель спрашивает у моего старика Алешки-дурачка: «Признаете ли вы, господин подсудимый, факт похищения ветчины?»

— Ась?

Константин Левин уже отвлекся, стал представлять председателя и Алешку-дурачка...»

Обратимся к рассказу «Переполох» (1885), тоже написанному за несколько месяцев до того, как Чехов получил «благословение» Григоровича.

¹ А. И. Измайлов. Чехов. 1860—1904. Биографический набросок, с. 233.

² «Русское богатство», 1886, № 12, с. 171. Цит. по: С., 4, 479.

³ «Литературное наследство», т. 68. М., Изд-во АН СССР, 1960, с. 874.

«Текущее» — эпизод в доме Кушкиных, где хозяйка, у которой пропала брошка, обидела своим подозрением гувернантку, — воспринято, если снова вспомнить «виноватое» чеховское оправдание, в «несколько общем» плане.

Типичность изображенных будней приобретает по ходу действия как бы все больший масштаб и историческую точность.

Вернувшись домой с прогулки и застав в доме «необыкновенный переполох», «красного, как рак, швейцара» и доносящийся уже при входе шум, гувернантка сначала воспринимает это как нечто вполне обыкновенное, уже не раз случавшееся (хотя у Кушкиных она — «едва только кончившая курс институтка» — явно недавно):

«Вероятно, с хозяйкой припадок... — подумала Машенька, — или с мужем поссорилась...»

В немедленном появлении у героини именно этих предположений, в самой неспешности течения ее мыслей угадывается, что Машенька уже насмотрелась на нравы семейства, где она очутилась, и до известной степени *привыкла* к ним.

Застав в своей комнате хозяйку, рывшуюся в ее вещах и «слегка» (!) смутившуюся, Машенька, еще «ничего не понимая, не зная, что думать... похолодела от страха». «Машенька вспомнила волнение швейцара, переполох, который все еще продолжался, заплаканную горничную; не имело ли все это связи с только что бывшим у нее обыском? Не замешана ли она в каком-нибудь страшном деле? Машенька побледнела...»

Эта готовность оказаться в чем-то виноватой, «замешанной», обвиняемой, — пожалуй, не просто личная черта героини и даже не обусловленная ее положением гувернантки: это черта эпохи огульных преследований, когда один щедринский герой в панике спрашивал себя: «Уж не заговорщик ли я?»

Как ни мизерен сам по себе скандал, разыгрывающийся в доме Кушкиных, он разворачивается по всем законам тогдашнего российского общежития. Впрочем, слово «законам» здесь вряд ли к месту. Скорее надо говорить о тупой логике произвола, пронизывающего собой все клеточки организма, общественного или семейного, и сказывающегося в семействе Кушкиных даже в

такой комической мелочи, что хозяйка «не любила кушаний, которые заказывала не она сама».

«— Извини, Феня,— говорит Кушкин жене,— но по закону ты не имеешь никакого права делать обыски.

— Я не знаю ваших законов,— отвечает та. — Я только знаю, что у меня пропала брошка, вот и все».

Это «объяснение» только и признается в расчет и производит удивительную путаницу понятий, явственно выступающую в разговоре Машеньки с горничной:

«— Лиза, вы не знаете, зачем это меня... обыскивали?..

— У барыни пропала брошка в две тысячи...— сказала Лиза.

— Да, но зачем же меня обыскивать?

— Всех, барышня, обыскивали. И меня всю обыскали... Нас раздевали всех догола и обыскивали...

— Но... зачем же меня обыскивать?— продолжала недоумевать гувернантка.

— Брошку, говорю, украли... Барыня сама своими руками все обшарила. Даже швейцара Михайлу сами обыскивали. Чистый срам!»

Исчезновение брошки, таким образом, может объяснить любой «срам», творящийся в доме. И когда в голову героине «полезли всякие несообразности», то, на самом деле, эти видения разворачиваются вполне сообразно обстоятельствам, в которые попала Машенька:

«Если ее могли заподозрить в воровстве, то, значит, могут теперь арестовать, раздеть догола и обыскать... засадить в темную, холодную камеру...»

Воображение уже рисует девушке камеру «с мышами и мокрицами, точь-в-точь... такую, в какой сидела княжна Тараканова».

Однако этот наивный, даже чуточку комический ужас, расцвеченный красками полудетской фантазии, заимствованными со знаменитой в ту пору картины Флавицкого, не должен затемнять главного смысла происходящей с героиней перемены—острого сознания бесправия, во многом сродни тому, которое впоследствии, в «Палате № 6», охватит Громова («Ему вдруг почему-то показалось, что его тоже могут заковать в кандалы и таким же образом вести по грязи в тюрьму» и т. п.).

Чехов очень разносторонне показывает *все* мотивы того, что творится в душе героини, не скрывая ни ее

наивности, ни вроде бы смешных и незначительных обстоятельств (мысль о том, что хозяйка при обыске могла обнаружить припрятанные сладости).

Но, как бы то ни было, этот полуребенок—единственная, кому становится совершенно невольно в этом доме с его претензиями на аристократизм, с его лакеями во фраках и белых перчатках, только подчеркивающими грубость царящих там нравов.

Даже утешения горничной и хозяйки, звучащие в унисон, терзают ей слух:

«А вы, барышня, напрасно это дрожите. У вас ничего не нашли! Ежели не вы брошку взяли, так вам и бояться нечего».

«Обыскали, а вы того... что вам от этого? Вас не убудет от этого».

Детский мстительный порыв Машеньки—«желание пойти и отхлопать по щекам эту черствую, эту надменную, тупую, счастливую женщину»,—сменяется решением «не оставаться здесь ни одного часа», хотя ожидающие ее перспективы совсем не радостны: «опять ехать к родителям, у которых ничего нет...»

Признание же хозяина в том, что брошку взял он, лишь усугубляет Машенькину решимость. Она «уже не понимала, как она могла жить раньше в этом доме...».

Рассказ был напечатан в «Петербургской газете» с подзаголовком «Отрывок из романа». Понимать это обозначение буквально вряд ли нужно. Скорее подзаголовок призван был создать у читателя впечатление известной перспективы, каких-то маячащих впереди перипетий судьбы героини.

В ту пору Чехов еще испытывал некое чувство неуверенности в своем таланте (в этом он прямо сознавался в письме к Григоровичу). Характерно, что по отношению к медицине он чувствовал нечто подобное: «Умею врачевать и не верю себе, что умею» (П., 1, 52).

И хотя главная мысль, пафос рассказа уже совершенно ясен, автор стремился найти какие-то дополнительные мотивировки для избранного сюжета.

Появившаяся впоследствии в рассказе заключительная фраза—«Через полчаса она была уже в дороге»,—звучит как вздох освобождения, или, быть может, как удар вокзального колокола, возвещающего отправление поезда в далекий путь.

В какой-то мере это по своей интонации перекликается с финалом последнего чеховского рассказа «Невеста», где Надя—«живая, веселая, покинула город—как полагала, навсегда», и, пожалуй, не уступает ему в своем выразительном лаконизме.

Крутой перелом человеческой судьбы, драматическое столкновение с насилием, с отвратительной житейской подоплекой, разрешающиеся не смирением, не раздавленностью, а протестом, тем более драгоценным, что он обрекает протестующего на новые странствия и невзгоды,—таков примечательный мотив «Переполоха», видимо, живо волновавший самого автора (хотя нам неизвестны какие-нибудь его высказывания по поводу этого своего произведения).

Быть может, не совсем случайно героиня рассказа носит имя сестры писателя—Марии Павловны (впоследствии Чехов дал ей фамилию Павлецкая). «Проецируя» ситуацию «Переполоха» на реальную и кровно близкую автору личность, в ту пору тоже мучительно выбиравшую себе путь и отнюдь не застрахованную от трудной участи гувернантки, Чехов с особой остротой представлял себе возможный ход событий и реакцию на них главного действующего лица.

«Переполох»—это набросок человеческой судьбы, схваченной в ее решающий момент, когда, как на крутом повороте железнодорожной колеи, можно видеть весь поезд.

И тут опять вспоминается первоначальный чеховский подзаголовок, который, быть может, отражает размышления автора о жанре, складывавшемся под его пером, и попытки определить его специфику, объяснить мнимую фрагментарность.

Так и название одного из рассказов 1886 года—«На пути»—кажется обозначением не только места и обстоятельств действия, но и *процесса* жизни героев вообще.

Рассказ «Кошмар» (1886) перекликается с реалистичнейшим очерком о тяжелой жизни сельского священника, сделанным почти в то же время в щедринских «Мелочах жизни».

Чехов сталкивает «образованного» помещика Кунина с «несолидным и жалким на вид» отцом Яковым и обнаруживает явное несоответствие внешности каждого из них их внутренней сути.

Есть даже некоторая хорошо завуалированная преднамеренность в том, что отец Яков на первых порах производит самое неприятное впечатление, благодаря ряду деталей, которые затем обнаруживают свой скрытый, истинный смысл, свидетельствуя в пользу захудалого священника. Стыдливо спрятанный им во время чаепития у Кунина сухарик, оказывается, предназначался томящейся от нищеты и скуки молодой жене. «Отсутствие достоинства», которое усмотрел в священнике Кунин, на деле оборачивается и совестью, и гордостью: «Как я стану у мужиков просить? Вы служите тут и сами видите... Какая рука подыметься просить у нищего? А просить у кого побогаче, у помещиков, не могу! Гордость! Совестно!»

Из своего скудного жалованья отец Яков помогает не только брату, семинаристу, но и своему предшественнику, отцу Авраамю, который лишился места «за... слабость» (деликатность не позволяет священнику выразиться точнее): «Не могу я допустить, чтоб он, при своем сане, пошел милостыню просить! Мне ведь грех будет, ежели что! Мне грех! Он... всем задолжал, а ведь мне грех, что я за него не плачу»,—терзается отец Яков.

И перед нами, как клочок ясного неба сквозь затянувшие его бесконечные тучи, начинает открываться чистая и прекрасная душа, чувствующая чужое горе, пожалуй, даже острее, чем свое.

Кунин мимоходом удивился, что в церкви молодые выглядят стариками, но «непременный член по крестьянским делам присутствия», как он представлен нам в первой же фразе рассказа, «этому маленькому оптическому обману... не придавал особого значения».

Священник же испытывает и от этого, и от случайной встречи со стирающей свое бедное белье докторшей подлинную муку:

«Во время обедни, знаете, выглянешь из алтаря, да как увидишь свою публику (какая горестная, болезненная усмешка слышится в этом неожиданном слове!— А. Т.), голодного Авраамия и попадью, да как вспомнишь про докторшу, как у нее от холодной воды руки посинели, то, верите ли, забудешься и стоишь, как дурак, в бесчувствии, пока пономарь не окликнет... Ужас!»

Совершается одно из первых чеховских чудес: «робкий, придушенный голос» отца Якова благодаря свое-

образной художественной «акустике» рассказа гремит великолепной проповедью добра и анафемой кунинскому лицемерию и всей той жизни, где, как выразился Чехов в одном письме, «социальные условия весну отбирают».

В нашей памяти остается прекрасный образ человека, отягощенного скорбью и сочувствием к людям. Вместе с Куниным мы видим, «как отец Яков... тихо, понурив голову, точно стыдясь своей откровенности, пошел по дороге», «как кучер Андрей и мальчик Парамон, прыгая через лужи и обрызгивая отца Якова грязью, подбежали к нему под благословение. Отец Яков снял шляпу и *медленно* благословил Андрея, потом благословил и *погладил по голове мальчика*» (курсив мой. — А. Т.).

В этих деталях отразились и поглощенность священника своими невеселыми раздумьями, и в то же время его доброта и ласковость, которую явно чувствуют столь охотно спешащие к нему кучер с мальчиком. И сам отец Яков, и его неказистая церковь — плоть от плоти этого крестьянского, страдного мира. Характерно сравнение облупившихся колонок от паперти с «некрасивыми оглоблями».

Что же касается Кунина, то совершенно естественная в данном случае «точка зрения» — сквозь окно барского дома — является, однако, как бы концентрированным выражением отъединенности этого героя от трудного, но настоящего мира с его подлинными, а не выдуманными чувствами и заботами, к которым он долгое время был совершенно глух.

По приезде в деревню Кунин, как гласит открывающая рассказ фраза, «послал первым делом *верхового* в Синьково за тамошним священником...» «*Часов через пять* отец Яков явился», — следует затем короткая, вроде бы чисто служебная фраза.

Истинный же смысл подчеркнутых мной слов обнаружится лишь на самых последних страницах рассказа, когда, наконец, в какой-то мере столкнувшись с деревенской реальностью, Кунин тем не менее боится, не хочет себе дать отчет в том, что «священник все эти дни ходил к нему пешком»: «до Синькова было семь-восемь верст, а грязь на дороге стояла невылазная» (вспомним, что в описании утра, когда Кунин, конечно же, *ехал в Синьково*, упоминалась распутица).

Замечательно выразительна сцена кунинского визита

в Синьковскую церковь и домой к священнику. Растроганность и умиление героя поверхностны и лицемерны. Он явно любит себя и позирует: «Скромно опустив глаза, он вошел в церковь». Для него все это — одно из экзотических впечатлений скучающего праздношатающегося барина: «Как в Риме у Св(ятого) Петра поражает величие,— философствует он,— так здесь трогают эти смирение и простота».

Слащавое лицемерие Куннина роднит его с главным персонажем более позднего рассказа «Княгиня» (1889):

Горестная картина церковной службы, кажется, должна была бы вызвать сочувствие и к самому отцу Якову, и к старому дьячку, «очевидно больному и глухому». Но Куннина все это оскорбляет, так сказать, эстетически — несоответствием его «высокому настроению».

Мелочно оскорбляется он и проволочкой с чаепитием у священника, и невниманием отца Якова к его разговору, — не в силах догадаться, что все это объясняется крайне простыми и горькими житейскими причинами: в доме чаю «ни соринки», и священник смущен происходящей заминкой.

Написанное же Кунниным письмо к архиерею, где он «между прочим, искренне, по-сыновьи изложил свое мнение о синьковском священнике», — в сущности, подлейший донос. Слова «искренне, по-сыновьи» отдают тем же позерством, с каким он опускает глаза при входе в церковь.

Подлая ложь о нетрезвом поведении отца Якова переплетается в этом письме с высокопарными рассуждениями о том, что священник «вообще не удовлетворяет тем требованиям, которые веками сложились у русского народа по отношению к его пастырям». Куннин знать не знает этого народа, но безо всякого стеснения апеллирует к его мифическим «убеждениям».

Можно себе представить, какие последствия повлечет за собой для беззащитного священника донос «одного из благонамеренных, но чересчур сытых и не рассуждающих людей» (так презрительно и беспощадно, с публицистической резкостью писатель характеризует Куннина).

После смерти Чехова один критик писал, что в свое время уже «крохотные рассказы Чехонте засверкали на газетных листах, как рассыпанные на сером листе ал-

мазы», и что он еще тогда утверждал, что это—великий писатель, который «только что родился, как молодой месяц в небе»¹.

Быть может, автор приведенных слов несколько преувеличил точность и определенность своих давних диагнозов и пророчеств. Но ретроспективно эта оценка совершенно верна.

Между тем Чехову еще долго приходилось заработка ради приносить обильную дань ненасытной прорве «Осколков» да и других юмористических журналов.

Нечто личное чудится в описании героя «Ненужной победы», когда тот «видел в воде свою, покрытую кровью физиономию и, глядя на кровоподтеки и ссадины, готовил подходящую остроу».

И «однокашник по осколочной каше» Билибин даже в марте 1887 года писал Чехову:

«Вы напоминаете провинциального актера, который наряду с хорошими пьесами должен забавлять публику в водевилях с переодеванием»².

Однако Чехов все больше отдалялся от юмористических «балаганов» и их бесцеремонных «антрепренеров». Особенно наглядно видно это в его отношениях с Лейкиным.

«Вы удлиннили конец «Розового чулка»,—пишет Чехов 20 августа 1886 года по поводу одного из своих рассказов.—Я не прочь получить лишние 8 копеек за лишнюю строчку, но, по моему мнению, «мужчина» в конце не идет... Речь идет только о женщинах... Впрочем, все равно...» (П., 1, 257).

Последняя фраза явно дипломатическая, затушевывающая недовольство лейкиным «соавторством». Уже в более раннем (4 января 1886 г.) письме к брату Александру Антон Павлович совершенно недвусмысленно высказался на сей счет: «Не позволяй также сокращать и переделывать своих рассказов... Ведь гнусно, если в каждой строке видна лейкинская длань...» (П., 1, 177).

Постепенно, под различными предлогами Чехов сокращает размеры своего сотрудничества в «Осколках» и по этой причине отказывается от полагающейся постоян-

¹ М. Меньшиков. Памяти А. П. Чехова. — «Новое время», 1904, 11/24 июля.

² ГБЛ, ф. 331, к. 36, ед. хр. 75-г.

ным авторам платы. «Я отказался от добавочных и аккуратного (то есть регулярного.—А.Т.) писания,— сообщает он Александру Павловичу 17 января 1887 года.—...Рад бы вовсе не работать в «О(сколк)ах», так как мне мелочь опротивела» (П., 2, 14, 15).

5 декабря 1887 года Чехов печатает в лейкинском журнале рассказ «Лев и Солнце», и подпись Чехонте навсегда исчезает со страниц «Осколков». Этим рассказом писатель надолго прекращает свое сотрудничество в них (лишь в 1892 г. он «тряхнет стариной» и напечатает там четыре «мелочишки» под другими псевдонимами).

В высшей степени знаменательно, что именно в это время, 27 декабря 1887 года, Чехов напишет Лейкину: «В моей тугоподвижности, с какою я работаю у Вас, ради создателя не усмотрите злого умысла, не подумайте, что я отлыниваю от «Осколков». Ни-ни! «Осколки» — моя купель...» и т. д. (П., 2, 164).

В сущности, это вежливое прощанье. (Любопытно, что теперь и переписка Чехова с Лейкиным теряет прежнюю регулярность и, случается, совсем прекращается на несколько месяцев.)

И снова в этом поступке, при всей его деликатно-уклончивой форме, ощутима твердость и ясность принятого решения, то «упорство» и «непобедимое стремление к раз намеченной цели», которое Чехов так ценил в людях.

«В юмористических журналах я почти уже не работаю... я не люблю их,—писал Антон Павлович дяде, М. Е. Чехову, еще 18 января 1887 года, как бы подводя итог уходящего в прошлое периода своей литературной жизни, периода Антоши Чехонте.

15 февраля 1886 года Чехов впервые выступил в самой известной и распространенной газете тех лет — «Новое время» — с рассказом «Панихида», подписав его уже не псевдонимом, а подлинным именем.

Несколько ранее началась у него переписка с главой этой газеты — Алексеем Сергеевичем Сувориным, перешедшая затем в личное знакомство.

В прошлом воронежский учитель, а позже либеральный журналист, Суворин ко времени знакомства с Чеховым пользовался уже весьма незавидной репута-

цией, так как, сделавшись владельцем «Нового времени», в конце семидесятых годов, по определению В. И. Ленина, «повернул к национализму, к шовинизму, к беспардонному лакейству перед властью имущими»¹.

Столь же непопулярна была в либеральных кругах общества и его газета. Вот характерный отзыв современника: «...Надо проследить шаг за шагом всю эту систему клеветы, подхалимства, ливрейных изъявлений, разжиганий зловредных appetitов, внезапных перемен фронта, науськиваний, нескончаемых апофеозов насилия, позорных пресмыкательств и столь же позорных надругательств,— надо знать все это, чтобы понять, какой разлагающий фактор представляет из себя «Новое время», до какой степени оно вносило и продолжает вносить нравственную смуту в наше мало устойчивое общественное сознание»². Сам Чехов писал в 1881 году таганрогскому приятелю в качестве шутливой угрозы: «Да приснятся тебе... сотрудники «Нового времени» (П., 1, 39).

И, начиная сотрудничать в этой газете, Антон Павлович, видимо, отдавал себе отчет в возможных последствиях такого поступка:

«Надо полагать,—замечает он в письме к В. В. Билибину,—после дебюта в «Нов(ом) времени» меня едва ли пустят теперь во что-нибудь толстое (то есть в «толстый» журнал.—А. Т.)... Как Вы думаете? Или я ошибаюсь?» (П., 1, 204).

Если он и ошибался, то лишь в частности (так, в «толстое» его все же быстро пустили), а не в главном, поскольку общение с А. С. Сувориным не прошло Чехову даром и многократно ставилось ему «в строку».

«Большая роль, какую сыграл Суворин в жизни Чехова, вопрос, который до сих пор ни разу не решался даже с относительной объективностью, до такой степени доселе неравнодушно отношение к издателю «Н(ового) В(ремени)» обеих сторон,—правой и левой»,— утверж-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 22, с. 44. Суворин порой даже бравировал своей скандальной известностью. «Напишите, что вы ходили на собачью выставку вместе с известной собакой Сувориным»,— острил он в разговоре с Чеховым (П., 4, 9).

² «Письма А. И. Эртеля». М., 1909, с. 217—218.

дал А. Измайлов в своей книге о Чехове, вышедшей в 1916 году¹.

В задачу моей книги, разумеется, не входит подробная характеристика А. С. Суворина. Однако не присмотреться к нему повнимательней невозможно, ибо, помимо того, что это один из влиятельнейших журналистов и издателей эпохи, долгие годы тесно связанный с Чеховым, Суворин один из многолетних его корреспондентов, письма к которому едва ли не самые содержательные и интересные из всего эпистолярного наследия Антона Павловича.

«Восстановление полной картины этих отношений,— писал А. Измайлов, считавший, что между Чеховым и Сувориным «были подлинные элементы дружбы»,—невозможно, пока мы располагаем только одною половиною документов: писем Суворина к Чехову мы не знаем...»².

Но, увы, и поныне дело обстоит точно так же. Вытребованные некогда Сувориным, в обмен на чеховские, его собственные письма нигде не обнаружены и, быть может, совсем пропали.

Утрата досадная, не только оставляющая неясными и даже совсем непонятными некоторые места чеховских писем, но и действительно серьезнейшим образом мешающая нам понять зарождение, развитие и характер взаимоотношений обоих корреспондентов.

К личности Суворина нам придется присмотреться, хотя бы в надежде, пусть даже обманчивой и тщетной, что, лучше поняв его, мы сможем в какой-то мере представить, что писал—и говорил—Чехову его собеседник, с которым, по неоднократным свидетельствам Антона Павловича, они разговаривали часами.

Исследователи не всегда обращают внимание на то, что «грех» общения с Сувориным был свойствен вовсе не только одному Антону Павловичу.

Как и в «случае» с Чеховым, самые интересные письма художника И. Н. Крамского последних лет его жизни адресованы Суворину. С ним поддерживал отношения Лев Толстой, и писатель А. И. Эртель глубоко огорчался тем, что Лев Николаевич не брезгует печатать

¹ А. Измайлов. Чехов. 1860—1904. Биографический набросок, с. 463—464.

² Там же, с. 464.

в «Новом времени» свои статьи и некоторые другие произведения. Сотрудничали в суворинской газете Лесков и даже, время от времени, Стасов, хотя порой в этих «союзах» больше тактики, чем искренней симпатии. «...когда мне надо, чтоб масса русской публики, только и знающая что «Новое время», прочла бы то-то или то-то, я смело иду к Суворину...»,— говорится в частном письме В. В. Стасова¹.

Высказывания современников о Суворине поражают своей полярностью.

Вспоминая либеральное прошлое редактора «Нового времени», писавшего прежде под псевдонимом Незнакомец, один из активных сотрудников газеты, реакционный публицист и мыслитель В. В. Розанов представлял его дальнейшую эволюцию чуть ли не как героическое самопожертвование ради блага отчизны, утверждая, что Суворин «сложил в угол блестящие аксельбанты Герцена, просившиеся естественно на плечи Незнакомца, и надел серую солдатскую шинель... чтобы идти в трудный и опасный поход, идти всюду, где пойдет Россия».

Он же уподоблял редактора «Нового времени» знаменитому издателю екатерининских времен Новикову и даже «Ломоносову русской ежедневной прессы»².

Н. Ежов, один из знакомых Чехова, им же и рекомендованный Суворину, после смерти патрона разразился совершенно восторженным панегириком в его честь, где утверждал, что он «после Л. Н. Толстого—уж очень перерос все наши представления об общественных деятелях» и жил «лишь затем, чтобы сказать... горькую правду, которую он умел говорить всегда»³.

Куда хладнокровнее оценивает своего бывшего «хозяина» А. В. Амфитеатров, писавший, что Суворин даже внешне напоминал ему «умного удачника-бурмистра в большом и богатом барском владении»⁴.

Это, пожалуй, куда ближе к истине, чем история о «трудном и опасном походе». Именно горечью и цинизмом подобного «бурмистра» дышат дошедшие до нас отрывочные дневниковые записи владельца «Нового времени», явно не рассчитанные на публикацию.

¹ «Исторический архив», 1956, № 3, с. 126.

² «Письма А. С. Суворина к В. В. Розанову». Пб., 1913, с. 27, 39—40.

³ «Исторический вестник», 1915, № 1, с. 110—111.

⁴ А. В. Амфитеатров. Собр. соч., т. XXXV, с. 210.

«...чуть тронешь этих «государственных людей», которые в сущности—государственные недоноски и дегенераты,—записывает он, например, в 1896 году—и начинаешь влиять и злиться в душе и на себя, и на свое холопство, которое нет возможности скинуть»¹.

Можно, пожалуй, сказать, что дневник этот позволяет нам в известной, конечно, ограниченной, неполной, минимальной степени представить и некоторые черты исчезнувших суворинских писем.

«... в своей интимной переписке с Чеховым,—вспоминал доктор И. Н. Альтшуллер, лечивший писателя в Ялте,—Суворин бывал часто не Сувориным «Нового времени». И о студенческих беспорядках и даже о процессе Дрейфуса, и о многих других тогдашних явлениях русской жизни он в своих письмах писал так, что когда Чехов передавал их содержание или изредка читал некоторые отрывки из писем этих, то не верилось, что автором был Суворин»².

В свою очередь, и Амфитеатров свидетельствует, что «в старике, среди разговора, вспыхивал вдруг ярким огнем радикал-шестидесятник...»³.

Временами «бурмистр», видимо, и тогда уже беспокоился за участь некоторых своих писем. Об этом можно судить хотя бы по такому, слегка поддразнивающему ответу Чехова:

«Вы спрашиваете: получил ли я то письмо? Да, получил и говорил Вам об этом в Петербурге. В нем Вы неблагонадежны вдвойне, так как относитесь критически и к настоящему и к прошедшему. Вспомните-ка, что Вы писали об Екатерине II и шелковых сорочках!»

И далее дается общая оценка суворинских посланий:

«Отыскивая это письмо, я кстати просмотрел мельком все Ваши письма и привел их в некоторый порядок. Сколько в них хорошего! Особенно ярко то время, когда Вы ставили «Татьяну Репину» (пьеса А. С. Суворина.—А. Т.), а я «Иванова». Заметно некоторое кипение жизни» (XVI, 239—240).

Тут что ни строчка—то новое открытие, а вернее, увы,—загадка или огорчение. Мало того, что суворинские письма пропали, но, по всему судя, и чеховских—

¹ «Дневник А. С. Суворина». М.—Пг., 1923, с. 82—83.

² «Литературное наследство», т. 68, с. 687.

³ А. В. Амфитеатров. Собр. соч., т. XXXV, с. 205.

явная нехватка! Совершенно невозможно, чтобы Чехов с его вежливостью, аккуратностью, наконец, с заинтересованностью в происходящем и с суворинской и с собственной пьесой, только получал суворинские письма, но не отвечал на них. Между тем чеховских писем этого периода мало.

История знакомства Чехова с Сувориным от этого, разумеется, не делается яснее.

Попробуем, однако, хотя бы частично воссоздать ее.

В самом конце 1885 года, будучи сотрудником лейкинских «Осколков» и «Петербургской газеты», Антон Павлович приехал в столицу и «был поражен приемом», ему оказанным.

«Суворин, Григорович, Буренин... все это приглашало, воспевало...» — сообщал он брату Александру 4 января 1886 года (П., 1, 177).

Эта же «комбинация» имен фигурирует и в воспоминаниях Н. Ежова о Суворине и Чехове. По его свидетельству, редактор «Нового времени» «услыхал впервые об Ант. П. Чехове от В. П. Буренина»: «Последний с великой прозорливостью увидел в авторе рассказов «Скорая помощь», «Егерь» и т. п., напечатанных в «Петербургской газете» (по восьми копеек за строчку!), нечто побольше веселого Антоши Чехонте и сказал об этом Д. В. Григоровичу и А. С. Суворину. Григорович прочитал... так же пришел в восторг и приехал к Суворину, крича:

— Талант! Талант! Вы должны его пригласить.

А. С. Суворин сразу поверил этим двум авторитетным мнениям и пригласил Чехова»¹.

С другой стороны, в своем знаменитом письме к Чехову от 25 марта 1886 года Григорович всецело приписывает себе честь открытия молодого таланта:

«Читая Вас, я постоянно советовал Суворину и Буренину следовать моему примеру. Они меня послушали и теперь, вместе со мною, не сомневаются, что у вас *настоящий* талант,—талант, выдвигающий Вас далеко из круга литераторов нового поколения»².

Свидетельство Григоровича обычно как-то охотнее принимается в расчет, хотя в ответном чеховском письме есть примечательное признание:

¹ «Исторический вестник», 1915, т. 2, с. 450.

² «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова», с. 128—129.

«Первое, что толкнуло меня к самокритике, было очень любезное и, насколько я понимаю, искреннее письмо Суворина. Я начал собираться написать что-нибудь путевое...» (П., 1, 218).

В первоначальном отношении Чехова к Суворину угадываются настороженность, самолюбие, легкая ирония, маскирующая острое сознание их общественного неравенства и материальной зависимости начинающего автора от могущественного издателя:

«... Суворин телеграммой просил позволения подписать под рассказом фамилию. Я милостиво позволил...» (письмо В. В. Билибину от 14 февраля 1886 г.).

«Чертовски я богат теперь! Помилуйте, у Суворина работаю!

Но тем не менее, если у Вас, г. банкир, в Вашей толстой кассе есть сейчас свободные 25 рублей, то... дайте мне их на неопределенный, но короткий срок...» (письмо М. М. Дюковскому от 17 февраля 1886 г.).

«Сегодня послал Суворину поздравительную телеграмму. Что бы там ни говорили, а он хороший, честный человек: он назначил мне по 12 коп. со строки...» (письмо В. В. Билибину от 28 февраля 1886 г.).

Эта телеграмма, которую Чехов считал нужным послать в связи с десятилетним юбилеем «Нового времени», видимо, нелегко далась ему. В конце письма он снова, несколько натужно, острит на «больную» тему:

«Да, Суворин великий человек... 12 копеек!»

Тем не менее вполне можно доверять достоверности передаваемого Н. Ежовым чеховского отзыва после знакомства с Сувориным:

«Впечатление чего-то крупного, совершенно неожиданного...»¹

«Совершенно неожиданное», по всей видимости, возникало по сравнению с тем, каким должен был бы выглядеть глава «Нового времени».

Суворин проявлял явную и все возраставшую заинтересованность в литературной судьбе Чехова: он не только быстро издал его книгу «В сумерках (1887)», но и горячо поддержал мысль выставить ее на Пушкинскую премию Академии наук. Вполне вероятно, что присуждение Чехову этой премии в 1888 году

¹ «Исторический вестник», 1915, т. 1, с. 114.

состоялось не без активной помощи влиятельного издателя.

«Мысль о премии подал Я. П. Полонский,—писал Антон Павлович 9 октября 1888 года Д. В. Григоровичу,—Суворин подчеркнул эту мысль и послал книгу в Академию, Вы же были в Академии и стояли горой за меня. Согласитесь, что если бы не Вы трое, то не видать бы мне премии, как ушей своих».

Очень сочувственно отнесся новый чеховский знакомый и к его театральному дебюту.

«Суворин, принявший самое живое, нервное участие в моем детище, по целым часам держит меня у себя и трактует об «Иванове»,—писал Чехов В. Н. Давыдову 1 декабря 1887 года из Петербурга. «Суворин возбужден моей пьесой»,—сообщает он и домашним (П., 2, 159).

Дом Сувориных стал для Чехова постоянным местопребыванием во время поездок в столицу. «Разливаная чаша»,—кратко определил Антон Павлович обязанности «стиль» этого гостеприимства.

Однако, помимо естественной благодарности за поддержку и гостеприимство, Суворин вызывал у Чехова и интерес вообще.

«Целый день проводим в разговорах. Ночь тоже,—комически жалуется он в письме к И. Л. Леонтьеву (Щеглову) из Феодосии, где гостит в июле 1888 года у «генерала» Суворина.—...Быть с Сувориным и молчать так же нелегко, как сидеть у Палкина и не пить... В искусстве он изображает из себя то же самое, что сеттер в охоте на бекасов, т. е. работает чертовским чутьем и всегда горит страстью. Он плохой теоретик, наук не проходил, многого не знает, во всем он самоучка—отсюда его чисто собачья неистощенность и цельность, отсюда и самостоятельность взгляда. Будучи беден теориями, он поневоле должен был развить в себе то, чем богато наделила его природа, поневоле он развил свой инстинкт до размеров большого ума» (П., 2, 297).

Можно предположить, что это открытие «совершенно неожиданного» Суворина побудило Чехова с большим вниманием отнестись и к его газете и ее сотрудникам.

«Это хоть и зулусы, но умные зулусы, и у них многому можно поучиться»,—писал он брату Александру,

когда тот начинал работать в «Новом времени», в сентябре 1887 года (П., 2, 115).

Действительно, «бурмистр» вел свое дело отнюдь не глупо и совсем не стремился прослыть слепым ревнителем всех «высших», правительственных предначертаний, а порой «Новое время» дерзало и «свое суждение иметь» — тогда, когда редактору казалось, что «владение» его хозяев управляется неправильно.

У Чехова явно вызывает раздражение и отпор, когда его «предостерегают» от дружбы с Сувориним. Так, в сентябре 1888 года Антон Павлович рассказывал в письме к «генералу», как одна знакомая отговаривала его от поездки в Феодосию:

«... эта барышня хорошая, чистая душа, но когда я спросил ее, откуда она знает Суворина и читает ли она «Новое время», она замялась, пошевелила пальцами и сказала: «Одним словом, я вам не советую ехать». Да, наши барышни и их кавалеры-политики чистые души, но $\frac{9}{10}$ их душевной чистоты не стоит и яйца выеденного. Вся их недейтельная святость и чистота основаны на туманных и наивных антипатиях и симпатиях к лицам и ярлыкам, а не к фактам. Легко быть чистым, когда умеешь ненавидеть черта, которого не знаешь, и любить бога, сомневаться в котором не хватает мозга» (П., 2, 327).

Старый нововременский «черт» был и впрямь непрост.

«Новое время» восьмидесятых годов, — писал впоследствии А. В. Амфитеатров, — нисколько не походило на «Новое время» XX века. Тогда его никак нельзя было назвать правою газетою... От газет левых тогдашнее «Новое время» отделяла только волна начавшего входить в моду и силу национализма и — временами — чрезмерное усердие в монархической лирике. В общественных вопросах позиция газеты была безусловно демократическая. И, например, по вопросам самоуправления, народного образования, суда, народного продовольствия и гигиены, по женскому вопросу можно было... говорить с «краснотою», которой не могла позволить себе признанно либеральная печать. Все эти вольности газеты искупались пред начальством теми ее качествами, за которые Салтыков дал ей кличку «Чего изволите?».

Но эти искупления не касались ее сотрудников по художественной литературе, и от них к этой части газеты приспособления отнюдь не требовалось¹.

Конечно, эта характеристика требует той необходимой оговорки, что она писана человеком, сознававшим, что в «старом» «Новом времени» есть и капля его собственного «меду», и потому слишком уж категорически отделявшим «те баснословные года» от поры, когда он сам уже в газете не участвовал.

И все же амфитеатровское уподобление суворинской газеты «покладистой часовне, где—молись, как хочешь и знаешь, только звучало бы ярко и талантливо»², видимо, вполне объективно передает распространенный в ту пору среди известной части художественной интеллигенции взгляд, так как сходная оценка встречается и у человека совершенно иного лагеря и склада — у В. В. Стасова.

Аттестовав Суворина «изрядным скотом» и своим «врагом», он тут же так описывает «процесс» прохождения своих материалов в «Новом времени»:

«Он берет мою статью из моих рук, надписывает на ней карандашом: «набрать на завтра» и в ту же секунду отправляет в типографию, не только не читая, но даже не заглянув на заглавие»³.

Суворинская «часовня» подоспела очень вовремя.

Чем более падало старое народничество, тем позорительнее и нетерпимее становились его литературные «жрецы» ко всякой мысли, не укладывающейся в их учение.

«Ортодоксальное народничество, — писал Горький много лет спустя своему биографу И. Груздеву, — крепко держалось своих догматов, как это видно по статьям Михайловского, по полемике Федосеева с Михайловским и по многому другому. В быту эта полемика принимала весьма уродливые формы. Сомневающихся — анафематствовали. Еретиков не жгли на кострах только потому, что эта форма защиты правоверия в конце XIX века уже не применялась, как устаревшая»⁴.

¹ А. В. Амфитеатров. Собр. соч., т. XXXV, с. 234—235.

² Там же, с. 231.

³ «Исторический архив», 1956, № 3, с. 126.

⁴ Цит. по кн.: И. Груздев. Горький и его время. Изд. 2-е М., «Советский писатель», 1948, с. 137.

«Уму самостоятельному и независимому некуда было деваться,— утверждает и Амфитеатров.— Направо—во-
нющее болото катковщины, налево—зеленая скука ли-
беральных доктринеров... Для начинающего писателя
либеральная пресса того времени была настоящим Про-
крустовым ложем...»¹

Эту позднейшую характеристику можно подтвердить
многочисленными высказываниями, сделанными в то са-
мое время, о котором идет речь.

«Куда прикажете идти?—писал В. В. Стасов в 1888
году.—Тут нельзя, там нельзя—ну и идешь, куда при-
дется, где среди потока грязи хоть полступни можно
поставить на сухое место»².

Особую пикантность этому признанию придает то,
что оно сделано в письме к Суворину.

18 октября 1889 года поэт А. Н. Плещеев пишет
Чехову об «инквизиторской нетерпимости» сторонников
Н. К. Михайловского—«этой клики—никого и ничего не
признающей, кроме своего кружка»³.

Что же касается Суворина, то даже заведомые его
недоброжелатели признавали за ним способность ис-
кренне и горячо увлечься чужим талантом, а трезвый
ум и деловой расчет издателя и журналиста подсказали
весьма выгодную ему лично программу определенной
«терпимости».

Как мальчик из лавки, мимоходом выведенный Чехо-
вым в рассказе «Шведская спичка» (1883), Суворин мог
во всякое время с ясным взглядом гордо ответить на
вопрос читателя: «У нас все есть!»

«Мы мундир себе шить не будем, потому что в нем
тесно... мы—сами по себе... мы не принадлежим ни к
какой партии»,—подобные заявления суворинской га-
зеты не просто «успокаивали» обывателя, пугливо сто-
ронившегося от всякой определенности, но и довольно
выгодно выделялись на фоне либеральной прессы и кри-
тики, порядком надоевшей читателю своею прямолиней-
ностью, докторальностью, окостенелостью, дешевым
менторством и морализаторством, упрямым стремлением
втиснуть и литературу, и саму жизнь в узкие рамки
своих излюбленных идеек.

¹ А. В. Амфитеатров. Собр. соч., т. XXXV, с. 231.

² «Исторический архив», 1956, № 3, с. 134.

³ «Литературное наследство», т. 68, с. 352, 353.

Суворинская газета нажила неплохой капитал на грубейших просчетах либеральной и народнической критики, ставших с годами особенно очевидными: на явной недооценке таких принципиально новых явлений искусства, как творчество Льва Толстого и Достоевского. Суворин же отозвался на смерть Достоевского взволнованной и взволновавшей читателей статьей. Его газета и он сам поддержали «Смерть Ивана Ильича», «Власть тьмы» и другие произведения Толстого.

Однако, особенно если брать все отношение «Нового времени» к русским демократическим традициям в целом, если вслушиваться в хор, звучавший на страницах газеты, где респектабельный глас редактора соседствовал со злобной фистулой Буренина или Жителя (псевдоним А. А. Дьякова), создается впечатление усердного, поистине нигилистического зачеркивания целого пласта недавней общественной жизни и культуры.

Так, сам Суворин в статье о Гоголе едва ли не больше всего был занят разоблачением «легенды» о Белинском, а Буренин издевался над «стаей славной» «тех либеральных петушков, которые некогда были высижены в либеральном курятнике шестидесятых годов, задорно голосили в этом курятнике, прельщая своим пением куриц либерализма, задорно сражались с такими же петушками соседних журнальных курятников, успели состариться и истощить свои силенки в этих петушиных песнях и петушиных сражениях»¹.

Таковы оказывались на деле границы «терпимости» суворинской газеты.

С интересом присматриваясь к нововременским «зудусам», Чехов, однако, видимо, сразу сумел обусловить свое решительное несогласие со многим из того, что создавало специфический «дух» суворинского издания.

«Ты для «Нов(ого) времени» нужен,— говорится в уже упоминавшемся письме к Ал. П. Чехову 7 или 8 сентября 1887 года.— Будешь еще нужнее, если не будешь скрывать от Суворина, что тебе многое в его «Нов(ом) времени» не нравится... Я думаю, что будь в редакции два-три свежих человечка, умеющих громко называть чепуху чепухой, г. Эльпе (псевдоним Л. К. Попова.— А. Т.) не дерзнул бы уничтожать Дарвина, а Буренин долбить Надсона. Я при всяком свидании говорю с Су-

¹ «Новое время», 1887, 6 февраля.

вориным откровенно и думаю, что эта откровенность не бесполезна. «Мне не нравится!»—этого уж достаточно, чтобы заявить о своей самостоятельности, а стало быть, и полезности».

Даже если бы последних фраз не было, совершенно ясно, что младший брат отнюдь не подбивает старшего делать то, на что не отваживается сам, а напротив, тактично советует ему перенять свою собственную линию поведения и полагает, что «нужна партия для противовеса, партия молодая, свежая и независимая...» (П., 2, 116).

Исследователи обычно рассматривают это письмо как доказательство наивных чеховских упований на возможность очистки авгиевых конюшен «Нового времени» и утопических надежд на то, «чтобы нововременцы повежливее обходились с наукой, чтобы они не клепали понапрасну на культуру...».

Вряд ли, однако, Антон Павлович лелеял несбыточные мечты о подобном преобразовании газеты в целом; ведь его слова заключают в себе не столько программу для «Нового времени», разумеется, в таком случае совершенно утопическую, сколько своего рода демаркационную линию, которая рекомендуется брату, начинающему там работать.

В письме 1886 года к таганрогскому родственнику Чехов так изобразил свой визит к «великому человеку»—Суворину:

«Он очень любезно меня принял и даже подал руку.

— Старайтесь, молодой ч(елове)к! — сказал он. — Я вами доволен, но только почаще в церковь ходите и не пейте водки. Дыхните!

Я дыхнул. Суворин, не услышав запаха, повернулся и крикнул: «Мальчики!». Явился мальчик, к(ото)рому было приказано подать чаю вприкуску и без блюдечка.

За сим уважаемый г. Суворин дал мне денег и сказал:

— Надо беречь деньги... Подтяните брюки!» (П., 1, 239).

Все это—выдумка чистейшей воды, веселая импровизация.

Знаменитый журналист походит в этом письме на хозяина процветающего «заведения», который наставляет новичка-приказчика. Однако трудно сказать, простая ли это шутка в семейном кругу в духе Антоши

Чехонте или легкий, но уже несколько щедринский очерк (вспомним хотя бы Подхалимова!) «нововременского» лика Суворина—не столько даже чисто конторского, сколько редакторского, обращенного к многотысячной аудитории с трезвыми увещеваниями и практичными советами («...есть множество маленьких дел. Приниматься бы за них просто, без претензий»,—писало «Новое время» вскоре после своего появления на свет).

А. В. Амфитеатров считал, что Чехов «не был слеп в отношении Суворина. Он видел старика насквозь и не скрывал этого ни от других, ни от него»¹.

И в самом деле, даже в той, в общем положительной, характеристике «генерала», которая содержится в чеховском письме из Феодосии, не затушеваны, хотя и не выделены со всей резкостью, довольно «зулусские» черты:

«Плохой теоретик, наук не проходил, многого не знает, во всем.. самоучка»,— да именно такой человек и мог позволять «уничтожать» Дарвина, печатать издательский фельетон о Миклухе-Маклае, развязно отзываться о Владимире Соловьеве или Тимирязеве!

И когда в начале 1888 года Михайловский упрекнет Чехова за сотрудничество в «Новом времени», Антон Павлович без всякой видимой логики ответит ему, что, во-первых, не чувствует никакой антипатии к этой газете, а во-вторых, что лучше пусть уж читатели получат его индифферентный рассказ, чем какой-нибудь «недостойный, ругательный фельетон».

Однако чтобы понять логику чеховского поведения, стоит припомнить одну, вроде бы частную и шутивную мысль, высказанную им в письме к А. Н. Плещееву (6 марта 1888 г.) по поводу предстоящего разговора с критиком-любителем П. Н. Островским, приславшим Чехову развернутый отзыв о повести «Степь»:

«Я напому ему двенадцатый год и партизанскую войну, когда бить француза мог всякий желающий, не надевая военного мундира; быть может, ему понравится моя мысль, что в наше время, когда литература попала в плен двенадцати тысяч лжеучений, партизанская, иррегулярная критика была бы далеко не лишней» (П., 2, 211).

¹ А. В. Амфитеатров. Собр. соч., т. XXXV, с. 214.

В данном случае речь идет всего-навсего о том, чтобы подбить критика, «минуя журналы и газеты, выскочить из засады» — выпустить свой отзыв о повести «Степь» брошюрой. Но если учесть, что несколькими неделями раньше разыгрался спор с Михайловским, когда Антон Павлович не без вызова писал об отсутствии у него определенной всеры и об индифферентности его рассказов (так, во всяком случае, передает смысл чеховского письма Михайловский), и если вспомнить другие его высказывания этой же поры, то данный Островскому совет выглядит как частное проявление куда более общей позиции.

«Во всех наших толстых журналах царит кружковая, партийная скука,— жалуется Чехов Плещееву 23 января 1888 года.— Душно! Не люблю я за это толстые журналы, и не соблазняет меня работа в них» (П., 2, 183).

«Относительно сотрудничества в газетах и иллюстрациях я вполне согласен с Вами,— пишет он несколькими днями раньше (18 января) поэту Я. П. Полонскому.— Не все ли равно, поет ли соловей на большом дереве или в кусте? Требование, чтобы талантливые люди работали *только* в толстых журналах, мелочно, пахивает чиновником и вредно, как все предрассудки. Этот предрассудок глуп и смешон. Он имел еще смысл тогда, когда во главе изданий находились люди с ясно выраженной физиономией, люди вроде Белинских, Герценов и т. п., которые не только платили гонорар, но и притягали, учили и воспитывали, теперь же, когда вместо литературных физиономий во главе изданий торчат какие-то серые круги и собачьи воротники... разница между самым толстым журналом и дешевой газеткой представляется только количественной...» (П., 2, 177—178).

Здесь сплетено несколько мотивов—от протеста против мелочного, тупого, «чиновничьего» деления литературы по рангам в зависимости от солидности издания до констатации потери журналами своей индивидуальности.

«Кружковая скука» — это и есть «плен двенадцати тысяч лжеучений», избавиться от которого можно, лишь ведя самостоятельную «партизанскую» войну на любой территории, будь то даже «Новое время»:

Как гоголевский Хома Брут, Чехов думает строго очертить вокруг себя в «Новом времени» магический круг, куда не должна врываться беснующаяся вокруг, определяющая дух газеты, нечисть.

По случайности и Суворин и Чехов, стремясь выразить свою позицию, прибегли к сходному образу — «мундира», который один (Суворин) не собирает себе шить, а другой — надевать. Но существо этого сравнения у обоих совсем не одинаково.

Хозяин «Нового времени» отказывается себе «шить мундир» потому, что, если вспомнить эффектное розановское уподобление, он сам сорвал с себя старый, шестидесятнический, а новый, придворный кафтан был ему совсем ни к чему: это уже не облачение, а — разоблачение! (Недаром лет десять спустя Суворин пришел в ужас при слухе, что ему хотят дать орден!)

Чехов же действительно не имеет нужды ни в каком мундире, хочет быть свободен от него и отправляется «бить француза» столь же самостоятельно, отважно и... наивно, как Пьер Безухов.

И тут с ним тоже, несмотря на всю чеховскую трезвость, случаются некоторые незадачи.

«Без сомнения, — отвечал Михайловский на упомянутое письмо Чехова, — это было бы лучше, если бы Вы в самом деле могли заменить собой что-нибудь дрянное. Но этого никогда не будет и быть не может. Ради Вашего рассказа не изгонится ни злобная клевета Буренина, ни каторжные писания Жителя, ни «патриотическая» наука Эльпе... Не индифферентны Ваши рассказы в «Н(овом) в(ремени)», — они прямо служат злу» (П., 2, 525—526).

Любопытно, что так же рассуждал в аналогичном случае А. И. Эртель, писавший в 1890 году В. Г. Черткову:

«Два слова о «Новом времени», хотя бы по поводу моего выражения, что Суворины и Буренины компрометируют своею защитой Л(ьва) Н(иколаевича). Тот факт, что мытари, блудницы и разбойники возлюбили Христа паче книжников и мудрецов, не только не имеет в себе чего-нибудь прискорбного, но по справедливости вызывает умиление. Однако, что бы ты сказал, если бы они, на словах признавая учение Христа и даже вступая за него в борьбу с книжниками, продолжали бы, ни мало не унывая, свое мытарское... и разбойничье дело?»

А именно в таком положении обретаются и Буренин, и Суворин.

...Вот почему я никак не могу согласиться с тем, что там возможно печатать свои статьи, например, Л. Толстому или тебе.

На это существует такой ответ: что мне за дело, каких воззрений на Правду придерживается газета! Я пользуюсь ею, как органом для своих мыслей.

Неправильно.

Проповедовать о трезвости возможно и в кабаке, разумеется. Но когда искренность, чистота, талант проповедника привлекают в кабак все больше и больше народа; когда целовальник не только не прогоняет проповедника, но даже и сам подчас пригорюнится и скажет со вздохом: «Ох, грехи, грехи!»—а тем временем едва успевает наливать шкалики и не перестает поощрять девок соблазнять водкой народ,—то воля твоя, проповеднику непристойно оставаться в кабаке»¹.

Это письмо (где, кстати сказать, содержится и замечательная по своей рельефности характеристика «Нового времени» и его общественного влияния) представляется убедительнейшим коррективом к спору Михайловского с Чеховым.

К тому же, если рассматривать появлявшиеся в суворинской газете чеховские рассказы в «контексте» ее обычного содержания и направления, то обнаружится, что порой, как это ни печально, они могли восприниматься в русле привычных нововременских симпатий и антипатий. Так, «Тина» с ее экстравагантно-алчной героиней, Сусанной Матвеевной, жертвой которой оказываются симпатичные русские провинциалы, неожиданно приобретала некий специфический привкус в газете, которая сделала своей специальностью разжигание национализма и недоверия к другим народам.

История дальнейших взаимоотношений Чехова с Суворинным выглядит парадоксально.

С одной стороны, упрочение, так сказать — бытовой, даже — литературно-бытовой дружбы.

«Обидно, что вы уезжаете за границу,—писал Антон Павлович Суворину в августе 1893 года.—Когда я прочел об этом в Вашем письме, то у меня в нутре точно

¹ «Письма А. И. Эртеля», с. 217—218.

ставни закрыли. В случае беды или скуки, камо пойду? к кому обращаюсь? Бывают настроения чертовские, когда хочется говорить и писать, а кроме Вас я ни с кем не переписываюсь и ни с кем долго не разговариваю. Это не значит, что Вы лучше всех моих знакомых, а значит, что я к Вам привык и что только с Вами я чувствую себя свободно» (XVI, 78).

«Мне страстно хочется поговорить с Вами»,—писал он, вернувшись с Сахалина (П., 4, 140).

«... обыкновенно, когда он приезжает в Москву,—писал Чехов о Суворине,—мы целые дни проводим неразлучно и толкуем о литературе, которую он знает превосходно» (XV, 283).

Лучшей рецензией на «Иванова», по мнению самого Чехова и Плещеева, была суворинская (правда, в значительной степени она представляла собою пересказ рассуждений самого драматурга, содержащихся в его письме к Алексею Сергеевичу). Суворин же поддержал Чехова и в тяжелый час после неудачной премьеры «Чайки» в Александринском театре—не только личным письмом, хлопотами в театре по улучшению постановки, но и газетным отзывом, резко отличавшимся по тону от большинства остальных рецензий. Видимо, очень одобрил он, одним из первых прочитавший эту пьесу, и «Дядю Ваню» (см. письмо Чехова Суворину от 14 декабря 1896 г.).

С другой стороны, довольно скоро между Чеховым и Сувориним обнаруживаются явные расхождения и несогласия.

В рецензии на «Иванова» Суворин так характеризует автора:

«Мировоззрение у него совершенно свое, крепко сложившееся, гуманное, но без сентиментальности, независимое от всяких направлений, какими бы яркими или бледными цветами они ни украшались; оно отличается здравомыслием и любовью к жизни; этим я хочу сказать, что в нем нет того пессимизма и «мировой скорби», которыми отличается большинство молодых талантов. Это позволяет ему смотреть прямо в глаза природе и людям и, нимало не лукавя, приветствовать новую жизнь всюду, где она копошится... Он не любит ни фраз, ни нытья, ни отчаяния и является другом самых обыкновенных людей... Он сам как будто хочет сказать, что надо жить просто, как все, и вносить свои луч•

шие силы, лучшие намерения в развитие этой простой, обыкновенной жизни, а не тратить их на подвиги несоразмерные и без пути не стремиться «зажигать моря»¹.

Авторы одной современной статьи остроумно выразили смысл этого пространного отрывка: «Остановись, Чехов, ты прекрасен!»² Действительно, это несколько похоже на заклинание, на гипнотические пассы, долженствующие навсегда предохранить автора от «пессимизма» и «нытья», которые нововременцами понимались весьма широко.

В самом деле, в положительной, казалось бы, рецензии Суворина есть отзвук начавшихся споров. Суворин неодобрительно замечает, что чеховская объективность «доходит иногда до бесстрастности». По-видимому, он говорил и писал об этом самому Чехову, так как Антон Павлович несколько раз возвращается в своих письмах к этой теме, защищая свою точку зрения.

Суворин словно бы побаивается той самой независимости, объективности Чехова, которой вначале столь бурно радуется, не зная, чем она чревата.

Он вполне удовлетворен, когда эта независимость обращена фронтом против других, он в восторге от того, что Чехов «не лазил к авторитетам журнализма за освящением своих начинаний» и «не подходит под благословение архиереев, управляющих епархиями русской мысли на полях толстого журнализма».

Однако испытывать чеховскую независимость *на себе* уже не так приятно!

«Требую от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но вы смешиваете два понятия: *решение вопроса* и *правильная постановка вопроса*, — пишет Чехов Суворину. — Только второе обязательно для художника» (П., 3, 46).

«Говорю много о проституции, но ничего не решаю, — подчеркивает он и в другом письме, в связи с рассказом «Припадок» (1888), и кстати интересуется: — Отчего у Вас в газете ничего не пишут о проституции? Ведь она страшнейшее зло. Наш Соболев переулочек — это рабовладельческий рынок» (П., 3, 67).

¹ «Новое время», 1888, 6 февраля.

² «Вопросы литературы», 1977, № 2, с. 187.

Тут нет, по-видимому, и намека на ответный удар, на намеренную отповедь. Просто роли постепенно меняются: не многоопытный литератор дает советы молодому автору, а последний серьезно и корректно высказывает свое мнение о газете и собственных трудах Суворина:

«У Вас много излишнего напряжения, подозрительности к себе, добросовестности, и Вы держите себя на веревочке, а это значит, что Вы не свободны; например: из боязни, что Вы недостаточно точны и что Вас не поймут, Вы находите нужным мотивировать каждое положение и движение... Это — привычка глядеть на все оком публициста» (П., 3, 70).

В мае 1889 года Чехов в большом письме развивает свой взгляд на роман Поля Бурже «Ученик», изложению которого посвятил несколько статей Суворин. Роман Бурже с его, по определению Антона Павловича, «претенциозным походом против материализма», пришелся «Новому времени» ко двору.

Спор Чехова с Сувориным об этом романе продолжался в течение нескольких месяцев, то затухая, то снова обостряясь и выходя за чисто литературные пределы.

Вот один вопрос, взятый в теоретическом аспекте:

«Пусть наука о материи идет своим чередом, но пусть также остается что-нибудь такое, где можно укрыться от этой сплошной материи», — писал Суворин. Прочитав эти слова, его оппонент возражает:

«Наука о материи идет своим чередом, и те места, где можно укрыться от сплошной материи, тоже существуют своим чередом, и, кажется, никто не посягает на них. Если кому и достается, то только естественным наукам, но не святым местам, куда прячутся от этих наук» (П., 3, 216).

И вот как в другом письме Чехова выглядит один из «практических», человеческих аспектов этого вопроса.

«Вы интересуетесь знать, продолжает ли Вас ненавидеть докторша, — пишет Антон Павлович об их общей знакомой, Линтваревой. — Увы! Она пополнила и сильно смирилась, что мне чрезвычайно не нравится. Женщин-врачей осталось на земле немного. Они переводятся и вымирают, как зубры в Беловежской пустыни,

Одни гибнут от чахотки, другие впадают в мистицизм, третьи выходят замуж за вдовых эскадронных командиров, четвертые крепятся, но уж заметно падают духом. Вероятно, на земле быстро вымирали первые портные, первые астрологи... Вообще тяжело живется тем, кто имеет дерзость первый вступить на незнакомую дорогу. Авангарду всегда плохо» (П., 3, 215).

Вполне возможно, что и Суворин вспомнил о «докторше» неспроста, а в какой-то связи со спором о герое Бурже — медике Сиксте. Чехов же, во всяком случае, явно видит в судьбе Линтваревой пример того, как «достается» естественным наукам и вообще «авангарду» — застрельщикам новых взглядов.

Судьба докторши («Она пополнила и сильно смирилась...») — это типичный будущий чеховский сюжет, изложенный в «черновом» своем виде, со всей той недвусмысленностью и откровенностью оценки («...что мне чрезвычайно не нравится»), которая в самих его рассказах по большей части будет скрыта за объективностью повествования.

Такова жизнь, во всяком случае — русская действительность той поры, — говорит Чехов, — и экстравагантные выдумки Бурже и ему подобных — клевета на нее, только отягощающая и без того нелегкую судьбу «авангарда».

Адресованность этих размышлений именно редактору «Нового времени» лишь придавала им особую актуальность и заостренность. «Неужели, если бы я написал роман, где у меня анатом ради науки вскрывает свою живую жену и грудных детей или ученая докторша едет на Нил и с научною целью совокупляется с крокодилом и с гремучей змеей, — то неужели бы этот роман не был клеветой?» (П., 3, 217), — спрашивает Чехов, и в этом гротескно-пародийном сюжете есть намек на приемы нововременской публицистики Жителя и Буренина и, может быть даже, проекция того, как трудные судьбы реальных людей (вряд ли случайно под перо писателя попалась опять «докторша») становятся объектом злобного поругания.

Разногласия возникают у Чехова с Сувориным и во время сборов писателя на Сахалин. Суворин едва ли не отговаривал от этой поездки или, уж во всяком случае, сомневался в ее целесообразности, возможно, с точки зрения собственной газеты и читателей. «...Вы пишете,—

отвечал Чехов,— что Сахалин никому не нужен и ни для кого не интересен» (П., 4, 32). Возражая, Антон Павлович в высшей степени едко и резко высказался по поводу общественного или лично суворинского равнодушия к тому, что «мы сгноили в тюрьмах миллионы людей...» (П., 4, 32).

Чехов был внимательным читателем суворинской публицистики, в частности, его периодически появлявшихся в «Новом времени» «Маленьких писем». Его оценки поражают своей прямоотой и бескомпромиссностью.

«Либеральное Вам всегда чрезвычайно удастся, а когда пытаетесь проводить какие-нибудь консервативные мысли или даже употребляете консервативные выражения (вроде «к подножию трона»), то напоминаете тысячепудовый колокол, в котором есть трещинка, производящая фальшивый звук»,— писал Антон Павлович в январе 1894 года (П., 5, 258).

«Я без меры люблю, когда Вы бываете либеральны, т. е. пишете то, что хотите»,— говорится и в поздравительном, новогоднем письме 1897 года (XVII, 10). Не что подобное приходилось Суворину выслушивать и от Н. С. Лескова, который, например, писал ему в 1884 году: «Я люблю Ваши литературные мнения... когда они искренни, а когда они не искренни — я их понимаю и сожалею»¹.

Можно сказать, что Чехов ревностно поддерживал в Суворине все то, что *выходило* за нововременские рамки, и возмущался, когда тот гнул свое, привычное, сближающее его со всем редакционным «хором». «Ах, не будьте Жителем!»— сердито отвечает он на рассуждения своего корреспондента о развращенности современных подростков (XV, 208).

В свое время А. В. Амфитеатов иронизировал, что влияние Суворина на общественные взгляды и мировоззрение Чехова вообще представляется ему не более вероятным, чем если бы кто-нибудь взялся утверждать, будто «статуя была изваяна из мрамора восковой свечой».

«Если бы мне сказали наоборот: Чехов на Суворина,— я понял бы,— добавлял он далее. — Даже думаю,

¹ Н. С. Лесков. Собр. соч. в 11-ти томах, т. 11, М., Гослитиздат, 1958, с. 302.

что это и бывало не раз. В «Маленьких письмах» Суворина... по всей вероятности, найдутся при тщательном их исследовании отблески чеховского света»¹.

Мысль не столь уж беспочвенная. Вспомним шутило-возмущенное замечание Чехова в письме 27 мая 1891 года: «Ваша статья об ипподроме больше моя, чем Ваша, ибо я Вам уши прожужжал про эту новую форму театра» (П., 4, 237). Шутка шуткой, но, видимо, в этой заметке Суворина «Театр будущего» («Новое время», 1891, 24 мая) и впрямь есть какие-то отголоски бесед с Чеховым. О его рецензии на «Иванова» (6 февраля 1889 г.) уже упоминалось. «А Суворин-то много говорил и долго собирался, а написал... маловато дельного», — разочарованно отозвался об этой статье в письме к Чехову (11 февраля 1889 г.) актер П. М. Свободин, исполнивший в Александринском театре роль графа Шабельского².

Немало испытаний выдержал в жизни Чехов! Испытание «детством без детства». Испытание нищетой. Испытание изнуряющим трудом литературного поденщика. И другие, о которых речь впереди.

В этом же ряду было и испытание суворинской дружбой.

«Словно рыбак, — писал о Суворине А. Кугель, — он забрасывал удочку с приманкой и испытывал истинное наслаждение, когда на его крючок попадалась крупная рыбешка»³. Но даже в описываемую нами пору уловить Чехова ему так и не удалось, а жизнь, как будет видно из последующего, разводила их все дальше и дальше, так что даже один из беззастенчивых панегиристов Суворина вынужден был констатировать, что в последнее время «Чехов выражал, и не раз, полную неприязнь к Алексею Сергеевичу»⁴.

Век приближался к концу, а герценовские надежды на то, чтобы «хоть одному поколению» можно было «воспитаться по-человечески», все не сбывались. Но Чехов среди других передовых людей своего времени сумел, вопреки всему, в нечеловечески трудных условиях воспитаться человечески, «глядя всему в глаза, безбоязненно говоря свою мысль».

¹ А. В. Амфиатов. Собр. соч., т. XXXV, с. 202, 204.

² «Записки ГБЛ», вып. 16, 1954, с. 191.

³ А. Кугель. Литературные воспоминания, с. 160.

⁴ «Исторический вестник», 1915, № 2, с. 452.

«С последней трети XIX столетия, после Парижской Коммуны, в обстановке сравнительно мирного буржуазного развития, в общественно-философской и художественной мысли Западной Европы распространяется концепция стабильной, устойчивой общественной среды, всецело подчиняющей человека, отводящей ему пассивную роль «раба условий», — пишет современный исследователь В. А. Келдыш. — Этого рода воззрения находят почву и в России — в пору реакции, последовавшей за разгромом революционного народничества, — и предстают здесь в так называемой восьмидесятнической идеологии...

Чехова — художника и человека — формировало мучительное противостояние восьмидесятнической идее фатальной среды»¹.

Мучительное противостояние — этими на редкость точными и выразительными словами действительно прекрасно определяется многое в биографии писателя и в его жизнепонимании,

¹ В. А. Келдыш. Русский реализм начала XX века. М., «Наука», 1975, с. 12, 73.

ТОСКА ПО ПРОСТОРУ

«Нечистая сила натолкнула меня на тему, с которой я никак не справлюсь,— писал Чехов Суворину 21 декабря 1886 года.—...Если взглянете на рассказ («На пути».— А. Т.), то поймете потуги, с какими он писан...» (П., 1, 281).

Это глухое упоминание о «потугах» (характерно, что, в отличие от многих других рассказов той поры, он впоследствии почти не подвергался серьезной авторской редакции) говорит даже не столько о стараниях придать рассказу, о котором идет речь, совершенную форму, сколько о напряженном стремлении писателя осмыслить новую для него тему, самым очевидным образом связанную с традициями «большой» русской литературы.

Как в герое рассказа Лихареве есть черты тургеневского Рудина, мечущегося и несомого судьбой из края в край, так и в его ночной беседе с барышней Иловой-ской есть нечто от встречи Рудина и Лежнева на подобном же постоялом дворе.

Но то, что у автора «Рудина» является лишь итогом, финалом длительного, развернутого, изобилующего персонажами, сценами, диалогами повествования, у Чехова самостоятельно существующий эпизод, заключающий в себе самом объяснение всего происшедшего и происходящего с героями.

Примечательно, что вошедший в книгу Чехова «В сумерках» (1887) рассказ «На пути» был отнесен критикой к числу тех произведений автора, которые «представляют сложные романы, сжатые на нескольких страницах и производящие, тем не менее, довольно цельное впечатление» (С., 5, 674). Высоко ценили этот рассказ Короленко и Бунин.

Случайная встреча, возникающий разговор, переходящий в бурную исповедь одного из героев,— мотив не

новый, можно сказать, даже традиционный для русской литературы (вспомним хотя бы тургеневского же «Гамлета Шигровского уезда»).

Однако Чехов развивает его по-своему, превращая собеседницу Лихарева из пассивной слушательницы в равноправного участника действия, в самостоятельную «партию» лирико-драматического дуэта.

С острой изобразительностью и добрым юмором сцена появления Иловайской дана в восприятии только что проснувшейся девочки, дочки Лихарева:

«...вошла невысокая, почти вдвое ниже кучера, женская фигура без лица и без рук, окутанная, обмотанная, похожая на узел и тоже покрытая снегом. От кучера и узла на девочку пахло сыростью...

— Какие глупости! — *сказал сердито узел.* — Отлично можно ехать!

...Затем девочка видела, как из середины узла вылезли две маленьких ручки, потянулись вверх и стали *сердито* распутывать путаницу из шалей, платков и шарфов» (курсив мой. — А. Т.).

«Бесформенный узел» превращается в молодую девушку с замкнутым, отчужденным от происходящего вокруг, даже кажущимся колючим выражением лица.

Но и это не последняя перемена, с ней происходящая. Разговор, случившийся у Иловайской с Лихаревым, его исповедь разительно преображают девушку, сначала казавшуюся похожей на «портреты средневековых английских дам»:

«Иловайская медленно поднялась, сделала шаг к Лихареву и впилась глазами в его лицо... Первый раз в жизни Иловайская видела перед собой человека увлеченного, горячо верующего... она, сама того не замечая, стояла перед ним, как вкопанная, и восторженно глядела ему в лицо».

Ее душа как бы тоже на какое-то время выпрастывается, высвобождается из-под гнета житейской обыденности. «Вязка больших, тяжелых ключей», которую она, раздеваясь, выкладывает из «оттопыренных» карманов пальто, оказывается не случайной: в дальнейшем из разговора с Иловайской Лихарев узнает, что «именно у ее отца громадно, но что хозяйничать приходится только ей одной, так как отец и брат смотрят на жизнь сквозь пальцы, беспечны и слишком любят борзых».

По сравнению с этим духовно скудным и грубым миром встреча с Лихаревым, при всех его невзгодах и самообличениях,—своего рода луч света, прикосновение к иной действительности. Примечательно, что, когда Иловайская, уже сквозь сон, слышит плач девочки и утешающего ее Лихарева, «этот голос человеческого горя среди воя непогоды коснулся слуха девушки такой сладкой, человеческой музыкой, что она не вынесла наслаждения и тоже заплакала».

Соответствующее внешним обстоятельствам происходящего ощущение героини включает в себе и символический оттенок: дважды повторяющееся слово «человеческое» почти физически передает наслаждение, с каким приобщается эта, казавшаяся нелюдимой, душа к миру настоящих мыслей, чувств, даже горестей, от которого она отгорожена «громадным» именем, беспечностью ближних, вязкой тяжелых ключей, держащей ее, как на якоре, в этих мертвых водах.

Рассказ задумывался как святочный для «Нового времени». Действительно, необычны и в чем-то фантастичны встреча героев и раскрытие друг перед другом двух прекрасных и ярких человеческих характеров. «Неприятная погода», на которую жалуется Иловайская в начале разговора, то, что кучер «бог знает куда привез», трактирная комнатка, вызывающая у героини брезгливость и недоумение,—все это обернулось «громадным впечатлением».

Но финал рассказа полон грусти. Иловайская ужасается, узнав, что Лихарев едет управляющим на шахты к ее дяде. «...это хуже ссылки, это могила для живого человека!» — убеждает она нового знакомого, но тот отмахивается («Все равно... И за шахты спасибо»), и она понимает всю бездну его несчастья и заброшенности.

Да и сама Иловайская возвращается в свою «ссылку», в свою «могилу». Короткий проблеск надежды померк, святки кончились, волшебство пропало. «Иловайская молча, со строгим, сосредоточенным лицом, стала одеваться».

Так начинается «нисхождение». Сначала возвращается «строгое, сосредоточенное» выражение, потом все остальное:

«Когда было кончено превращение живого человека в бесформенный узел, Иловайская оглядела в послед-

нии раз «проезжающую», постояла молча и медленно вышла».

Это описание полно истинного драматизма прощания с видением иной, трудной, но прекрасной, *человеческой* жизни.

И, как последний луч солнца, вдруг прорывающийся сквозь заволакивающие небо тучи, следует финальный эпизод:

«Когда сани тронулись... она оглянулась на Лихарева с таким выражением, как будто что-то хотела сказать ему. Тот подбежал к ней, но она не сказала ему ни слова, а только взглянула на него сквозь длинные ресницы, на которых висли снежинки...

Сумела ли в самом деле его чуткая душа прочесть этот взгляд или, быть может, его обмануло воображение, но ему вдруг стало казаться, что еще бы два-три хороших, сильных штриха, и эта девушка простила бы ему его неудачи, старость, бездолье и пошла бы за ним, не спрашивая, не рассуждая. Долго стоял он, как вкопанный, и глядел на след, оставленный полозьями».

Эта сильная (несмотря даже на несколько небрежные и рассудочные слова о «штрихах») сцена освещает последним, грустным и теплым светом Лихарева — не только потому, что он потрясен промелькнувшим призраком счастья, но и потому, что читатель еще раз ощущает всю силу его одержимости и искренности.

Бурно радуясь во время ночного разговора своему новому знакомству, вниманию и сочувствию собеседницы, он в то же время настолько увлечен своими мыслями, что даже не заметил, какое ошеломляющее впечатление произвели на девушку и его исповедь, и он сам. Все происшедшее между ним и Иловойской еще раз подтвердило справедливость сказанного им ранее:

«Я жил, но в чаду не чувствовал самого процесса жизни. Верите ли, я не помню ни одной весны, не замечал, как любила меня жена...»

Встреча с Иловойской — это не «условие» для рассказа о его, Лихарева, жизни, не удобная сюжетная «рамка» для исповеди, а поистине *отрывок из романа*.

Рассказ завершался. Но *роман* русской жизни продолжался, и ту лямку, из которой выпряглись прежние герои, начинали тянуть новые.

Так исчезает с наших глаз Лихарев. Но на смену этому «старому типу Рудина в новой шкуре, в новой

внешности, так сказать», как выразился Короленко¹, явится Иванов — герой одноименной пьесы, своего рода попытки обобщить современные вариации «лишних людей».

«Иванов» (1887—1888) — это уже не «отрывок из романа», а финал его.

Больше того, по мысли Чехова, это финал целой литературной темы.

«Я лелеял дерзкую мечту, — писал он Суворину в январе 1889 года, — суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях, и своим «Ивановым» положить предел этим писаньям. Мне казалось, что всеми русскими беллетристами и драматургами чувствовалась потребность рисовать унылого человека и что все они писали инстинктивно, не имея определенных образов и взгляда на дело» (П., 3, 132).

В герое пьесы перед зрителем предстал вроде бы «старый знакомый» — «лишний человек», образ для русской литературы традиционный, вызвавший многочисленные художественные и публицистические истолкования.

Рождение этого типа относилось к рубежу 20—30-х годов века и связано с фигурами Онегина и Печорина. Дальнейшее развитие образ «лишнего человека» получил в прозе Герцена, Тургенева, Гончарова, в стихах Некрасова.

Лишний человек тех времен — это запечатленная жизненная (и литературная) оппозиция крепостнической действительности николаевской России со всем благородством и трагическим бессилием этой оппозиции.

В пору назревания в России крупных социально-общественных перемен, грозной для правящих верхов возможности новой пугачевщины и бурного подъема к политической жизни разночинной интеллигенции ореол вокруг «лишнего человека» заметно потускнел, ибо жизнь требовала иных, более активных общественных деятелей.

Новая волна правительственной реакции конца века и вызванного ею общественного упадка, индифферентизма, понижения гражданского «тонуса» во всех слоях населения как будто опять возрождали прежнюю тему и старого героя.

¹ В. Г. Короленко. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, с. 100.

Однако, несмотря на отчаянные усилия консерваторов, неполны были все попытки «контрреформ», призванных свести на нет вырванные прежде у помещиков уступки. Не могло быть и такого повторения типа «лишнего человека», которое было бы тождественно его прежней сущности.

«Старый» герой явно эволюционировал, если этот термин подходит для определения изменений, которые точнее определить словами: вылинял, обесцветился, потерял былую, хотя бы и относительную, определенность.

Все пережитое обществом за время его подъема, все его надежды, пусть впоследствии и не сбывшиеся, показавшиеся вдали горизонты, пусть снова потом скрывшиеся в тумане, уже не позволяли подходить к «лишнему человеку» с прежними мерками.

Чехов ясно осознавал и это, и то, что у литературы нет еще ясного «взгляда на дело».

Однако уяснение дела не должно было, по его твердому убеждению, быть достигнуто за счет упрощения и схематизирования происходящих процессов.

«Современные драматурги,— писал он брату Александру 24 октября 1887 года,— начинают свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами — пойдика найди сии элементы во всей России! Найти-то найдешь, да не в таких крайних видах, какие нужны драматургам».

«Сумятица новообразований», как выразился однажды А. И. Эртель¹,— невообразимая смесь «переворотившегося» и «только укладывающегося» заново, если вспомнить любимые Лениным² толстовские слова,— не могла не отозваться в человеческих взаимоотношениях и характерах пестротой, непоследовательностью, противоречивостью.

«...в каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов,— говорит Иванов доктору Львову,— чтобы мы могли судить друг о друге по первому впечатлению или по двум-трем внешним признакам. Я не понимаю вас, вы меня не понимаете, и сами мы себя не понимаем».

¹ «Письма А. И. Эртеля», с. 128.

² См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, с. 100.

«Колеса, винты и клапаны» самого Иванова представляют собой величайшую путаницу. Мы видим эту «машину» уже сошедшей с рельс и ржавеющей в бездействии. Вокруг — следы катастрофы: оставившая ради Иванова «отца, мать, веру», а теперь угасающая от чахотки и его равнодушия жена, разоренное какими-то экспериментами хозяйство, присосавшийся паразит и авантюрист Боркин, злорадные слухи и сплетни по всему уезду.

«Голубчик, не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом о стены... Да хранит вас бог от всевозможных рациональных хозяйств, необыкновенных школ, горячих речей...» — советует Иванов с «высоты» собственного опыта Львову.

При всей туманности конкретного содержания прежней деятельности Иванова в упоминаниях о ней проступают черты, роднящие его с Лихаревым.

«...каждая моя вера,— говорил герой рассказа,— гнула меня в дугу, рвала на части мое тело... Душа моя беспрерывно томилась, страдала даже надеждами».

Сравним с этим признания Иванова: «Мне кажется, что я... надорвался. Гимназия, университет, потом хозяйство, школы, проекты... Веровал я не так, как все, женился не так, как все, горячился, рисковал... был счастлив и страдал, как никто во всем уезде».

Мог бы Иванов повторить и слова Лихарева о том, что хотя он ни разу в жизни умышленно не солгал и не сделал зла, но не чиста его совесть («...на моих же глазах,— говорит Лихарев,— умерла моя жена, которую я изнурил своею бесшабашностью»).

Но трагедия русской действительности такова, что даже такой, слабый, павший духом, опустившийся Иванов все-таки заметно возвышается над окружающей его средой, как Лихарев над миром Иловойской. В душном воздухе безвременья этот «ничем не замечательный», по чеховскому определению, человек кажется одним — хитроумным пронырливым дельцом, поглощающим жертву за жертвой, как доктору Львову, а затем и оскорбленной жене Иванова, а другим, как Саше,— раненым богатырем, готовым вот-вот опять приняться за великие подвиги.

«Видеть,— ужасается Иванов,— как одни считают тебя за шарлатана, другие сожалеют, третьи протягивают руку помощи, четвертые,— что всего хуже,— с бла-

говоением прислушиваются к твоим вздохам, глядят на тебя, как на второго Магомета, и ждут, что вот-вот ты объявишь им новую религию...»

Самое высокое в Иванове — вот это горестное сознание, что он — отыгранная карта, что у него нет за душой ничего, кроме тускнеющих отблесков бывшего огня и что он может, пусть невольно, разыграть перед Сашей роль самозванца — лже-Иванова прежнего.

Пьеса начинается сценой, когда Боркин, вернувшись с охоты, шутя целится в Иванова. В конце герой убивает себя сам с возгласом: «Проснулась во мне молодость, заговорил прежний Иванов!»

Возглас слишком патетичен, декларативен, но, в сущности, верен: «прежний» Иванов произносит смертный приговор нынешнему, который, по собственному презрительному выражению, «обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди... сам черт не разберет!»

Всю пьесу «целится» в Иванова, «палит» в него нескончаемыми обвинительными монологами доктринер Львов, так что даже, при известной настроенности в пользу главного героя, можно считать именно Львова виновником финального самоубийства. Но не эта шумная словесная канонада сокрушает героя, а неслышное, как жук древооточек, разлагающее воздействие собственного отчаяния, скепсиса, безволия.

Однако поведение доктора само по себе вызывает у зрителя глухую, а то и явный протест.

«Это тип честного, прямого, горячего, но узкого и прямолинейного человека, — разъяснял смысл образа Чехов. — ...Это олицетворенный шаблон, ходячая тенденция» (П., 3, 112).

Нет недостатка в подобных характеристиках Львова и в самой пьесе: во втором акте целых три (!) персонажа один за другим вносят свою лепту в разоблачение доктора, заметно повторяя один другого:

«Ходячая честность, — отзывается о нем Саша. — ...Ходит или говорит, а у самого на лбу написано: я честный человек! Скучно с ним».

«Так честен, так честен, что всего распирает от честности, — вторит ей Шабельский. — ...Черт бы побрал эту деревянную искренность!»

И даже жена Иванова, которой доктор сочувствует и сострадает, говорит ему: «Послушайте, господин чест-

ный человек! Нелюбезно провожать даму и всю дорогу говорить с нею только о своей честности! Может быть, это и честно, но по меньшей мере скучно».

И только сам Иванов до поры до времени относится к Львову не без симпатии и во всяком случае проявляет терпимость к нему. «Он меня ужасно утомил, но все-таки мне симпатичен; в нем много искренности», — говорит он в ответ на общие нападки на доктора.

Подобная же двойственность ощутима и в той характеристике, которая дана герою самим автором (в письме к Суворину 30 декабря 1888 г.):

«Львов честен, прям и рубит сплеча, не щадя живота. Если нужно, он бросит под карету бомбу, даст по рылу инспектору, пустит подлеца. Он ни перед чем не остановится. Угрызений совести никогда не чувствует — на то он «честный труженик», чтоб казнить «темную силу»!

Такие люди нужны и в большинстве симпатичны. Рисовать их в карикатуре, хотя бы в интересах сцены, нечестно, да и не к чему, Правда, карикатура резче и поэтому понятнее, но лучше не дорисовать, чем замарать...» (П., 3., 113).

Допуская, что Львов способен бросить бомбу под карету, иными словами — совершить террористический акт в духе народовольцев, именно таким образом казнивших Александра II, Чехов нисколько не думал окружить доктора ореолом героизма, как, впрочем, и «замарать» его как заведомого преступника.

Для писателя это лишь один из объективных симптомов внутреннего состояния Львова. Любопытно, что этот гипотетический поступок поставлен в ряд с двумя другими, куда более мизерными: «даст по рылу инспектору, пустит подлеца».

Уж Чехову ли было не знать степени подлости и прислужничества блюстителей порядка в ту пору! Но в авторском пояснении, которое почти текстуально совпадает с жалобами Шабельского («Того и гляди, что из чувства долга по рылу хватит или подлеца пустит»), есть явственная брезгливость к «протестам» этого рода, заставляющая вспомнить неоднократные чеховские размышления насчет благородства, утверждаемого посредством брани и пощечин.

«Будь ты хоть 100 000 раз любимый человек, — писал Антон Павлович брату Александру в марте 1881 года, — я, по принципу и почему только хочешь, не вынесу от

тебя оскорблений... Пишу это все, по всей вероятности, для того, чтобы гарантировать и обезопасить себя будущего от весьма многого и, может быть, даже от пощечины, которую ты в состоянии дать кому бы то ни было и где бы то ни было...» (П., 1, 38).

Таким образом, вывод о симпатичности таких людей, как Львов, признаться, выглядит у автора несколько неожиданным и не более убедительным, чем вялые похвалы Иванова «искренности» доктора.

Ведь сделанная дотоле в письме к Суворину характеристика доктора свидетельствует о том, что Львов по духу своему Чехову «глубоко несимпатичен» (если позволительно воспользоваться излюбленной формулой самого Львова).

В. Ермилов справедливо писал, что, видя в главном герое ловкого пройдоху, обманщика и чуть ли не сознательного убийцу жены, «Львов не замечает, что, думая так об Иванове, он... присоединяется ко всем уездным кумушкам и сплетникам, которые распространяют именно такие слухи...»¹. В подтверждение достаточно вспомнить разговор доктора в начале последнего акта с акцизным Косых, который, в сущности, повторяет все «высоконравственные» львовские филиппики, только в самой вульгаризированной форме.

Чехов чутко уловил не только прямолинейность и ограниченность Львова, но и его опасную агрессивность, грубую деспотичность, с которой он вмешивается в чужую жизнь, бесконечную, амбициозную уверенность в своем праве «казнить и миловать».

Поразительна его душевная глухота. Так, он считает, будто, женись на Саше, Иванов «на седьмом небе от счастья, прекрасно проживет до глубокой старости, а умрет со спокойною совестью». И это в то время, когда Иванов буквально корчится в муках совести от «бессмысленной комедии» близящейся свадьбы и когда рука его уже тянется к револьверу!

Однако, рисуя Львова, автор все-таки сам не удержался ни от известной карикатурности, от которой предостерегал актеров, ни от стремления исчерпывающим образом характеризовать Львова устами других персонажей.

¹ В. Ермилов. Драматургия Чехова, М., Гослитиздат, 1954, с. 75.

Так, в монологе Саши, обращенном к Львову после нанесенного им Иванову оскорбления (пустил-таки подлеца!), по доктору производится оглушительный залп, совершенно нерасчетливый по своей обличительной силе, даже с обвинением в рассылке анонимных писем.

Слова об «олицетворенном шаблоне», которыми Чехов характеризовал *внутреннюю* суть героя, к сожалению, во многом могут быть отнесены и к его художественному воплощению. И в этом смысле есть доля справедливости в замечании Короленко о «тенденциозности» чеховской пьесы.

«Только тенденция «выворочена»¹, — писал Короленко, сопоставляя Львова с идеализированным образом врача во многих тогдашних произведениях, вернее — противопоставляя их ему.

«Земский врач. Помилуйте, да достаточно было просто произнести эти слова, — вспоминал полвека спустя Вл. И. Немирович-Данченко, — чтобы русский интеллигент, студент, курсистка сделали почтительное лицо. Раз на сцену выводится земский врач, симпатии публики обеспечены, это «светлая личность», это «общественные идеалы», это патент на «положительное лицо» в пьесе. У меня только что, в... «Последней воле», один из главных персонажей — земский доктор, — и уж, конечно, хороший человек»².

По сравнению со Львовым даже завзятый рутинер Лядовский («Хорошие люди», 1886) написан Чеховым сдержаннее, со скрытой иронией:

«Это пишуший, к которому очень шло, когда он говорил: «Нас немного!», или: «Что за жизнь без борьбы? Вперед!», хотя он ни с кем никогда не боролся и никогда не шел вперед. Не выходило также приторно, когда он начинал толковать об идеалах».

Сложнее образ Саши. В. Ермилов огорчился, что в ней, «как это ни странно, мало поэтичности, лиризма»³, но подобные качества были бы как раз чужды задуманному Чеховым характеру. Ведь Саша поистине, как сказано в письме к Суворину, «любит... не Иванова, а... задачу» — воскресить павшего!

¹ В. Г. Короленко. Избранные письма в 3-х томах, т. III, М., Гослитиздат, 1936, с. 51.

² Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. «Академия», 1936, с. 20—21.

³ В. Ермилов. Драматургия Чехова, с. 84.

В подчеркивании этой целенаправленности героини автор даже несколько прямолинеен. «Я исполню свою задачу», — говорит Саша после минутной слабости, проявленной в разговоре с отцом.

На первый взгляд Саша — полный антипод доктора Львова, которого терпеть не может. Но, как это ни покажется парадоксальным, в ней есть черты глубоко ему родственные.

«Оставьте вы меня в покое, не оскорбляйте моего слуха вашими грошовыми расчетами», — отчитывает она отца, когда он, стыдясь и казнясь, излагает ей то, что «мать приказала». «За что же ты на меня набросилась? — горестно и возмущенно спрашивает отец. — У Гоголя две крысы сначала понюхали, а потом уж ушли, а ты, эмансипе, не понюхавши, набросилась».

«Не понюхавши, наброситься» — это совершенно в духе Львова!

Так ведет себя Саша и с Ивановым, страстно «выполняя» свою «задачу» и не понимая, не задумываясь над тем, что, по словам Чехова, «любовь для Иванова составляет только излишнее осложнение, лишний удар в спину» (П., 3, 114).

В характеристике Львова, сделанной в письме к Суворину, сказано, что он «воспитался на романах Михайлова»¹ и вообще своим мировосприятием обязан «литературе и сцене» (П., 3, 112, 113).

И вот как говорит Иванов о поступках Саши: «...весь этот наш роман — общее, избитое место: он пал духом и утерял почву. Явилась она, бодрая духом, сильная, и подала ему руку помощи. Это красиво и похоже на правду только в романах...»

«Автор «Иванова», — утверждал В. Ермилов, — не заметил того, что одно лишь появление Саши в доме Иванова, которое... «страшно подействовало» на его жену, изменяет зрительское, читательское восприятие образа Саши в сторону, прямо противоположную намерениям

¹ Щедрин, дважды отзывавшийся на романы этого писателя, сетовал на то, что «горячий лиризм», который примирял читателя его первой книги «с недостаточной действительностью содержания, утратил свою первоначальную свежесть и приобрел какие-то фальшивые тоны». Он же писал о «напускном, измышленном негодовании» и «пресном старческом доктринерстве» героев А. Михайлова (см.: М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20-ти томах, т. 9, с. 262, 266).

драматурга, который, конечно (!), хочет, чтобы Саша была обаятельна»¹.

Но все дело как раз в том, что Саша действует именно по логике своего характера, в котором тоже есть своего рода «деревянная искренность»². Рискую, что ее визит станет известен больной Анне Петровне, она одновременно читает возлюбленному целую рацею, как должен он себя вести с женой, и завершает свой рассудочный монолог удивительным поучением: «А главное, не забывай дела».

Невольно вспоминаешь, что подобной репликой — «Надо, господа, дело делать!» — огорошит впоследствии всех эгоист и бездельник, профессор Серебряков, в «Дяде Ване».

Недаром бедный Иванов, только что выдержавший очередное объяснение со Львовым, с огорчением восклицает: «Опять у меня такое чувство, как будто я мухомору объелся. Опять!» (курсив мой. — А. Т.).

Кажется, еще немного — и в образе Саши проступят черты Лидии из будущего «Дома с мезонином».

Далеко не удовлетворенный пьесой в ее первоначальном виде и подвергший ее основательной переделке, Чехов писал Суворину, что «по замыслу-то... попал приблизительно в настоящую точку» (П., 3, 132), и был прав, что подтвердилось интереснейшей поляризацией критических отзывов о пьесе в зависимости от идейных позиций тех или иных авторов и изданий.

«Учительная пьеса, — отзывался об «Иванове» Н. С. Лесков. — ...К сожалению, слишком много у нас «Ивановых», этих безвольных, слабых людей, роняющих всякое дело, за которое ни возьмутся. Умная пьеса! Большое драматургическое дарование»³.

«Образ Иванова является лучшим выражением господствующего среди нас настроения...»⁴ — элегически признавалась народническая «Неделя», сходство высказываний которой с монологами главного героя чеховской пьесы давно подмечено исследователями.

А писатель К. С. Баранцевич выразил то же впечат-

¹ В. Е р м и л о в. Драматургия Чехова, с. 85.

² См. об этом также статью В. Хализева «Драма А. П. Чехова «Иванов»» («Русская литература», 1964, № 1, с. 79—80).

³ «А. П. Чехов в воспоминаниях современников», 1947, с. 313.

⁴ Цит. по кн.: С. Б а л у х а т ы й. Чехов-драматург. Л., Гослитиздат, 1936, с. 97.

ление в письме к Чехову после представления пьесы в Александринском театре: «...срединный человек *Иванов*, который в сотнях лиц сидел вокруг меня, глядел во мне самом. Да, это тип...»¹

Суворину же именно это «настроение» уныния, растерянности и идейной капитуляции было вполне по душе, и он не преминул даже выдать слова *Иванова* за некую квинтэссенцию философии Чехова вообще. «Он сам как будто хочет сказать,— писал Суворин,— что надо жить просто, как все...»²

С другой стороны, еще не «остывшие» молодые души с тревогой пытались разобраться в увиденном на сцене, наивно принимая речи героя за авторскую программу:

«Что хотели Вы сказать *Ивановым* — пусть это «глубоко истинный, высоко художественный» тип — тем хуже. Он говорит собой: молодежь, не трать свои силы — или: не берись ни за что горячо, не увлекайся никаким делом, брось горячие порывы, горячие стремления, не отдавайся ничему весь — беззаветно и бескорыстно, а вечно примеривай — под силу ли ноша, береги свои косточки — а то посмотри на меня — вот что станется с тобой и чем ты кончишь».

Так писала Чехову в феврале 1889 года В. Тренохина и страстно, с болью спрашивала: «А разве не эту же фразу повторяют нам «предварительные» (тюремь. — А. Т.), повторяли виселицы и будет еще долго и, благодаря Вам, еще дольше повторять вся охранительная и так могущественная партия... Неужели по-Вашему лучше всю жизнь прожить ровно и осторожно, красиво «принося посильную пользу...»³. И большой потерей для нашего понимания Чехова этой поры является то, что письмо, каким он ответил В. Тренохиной, не сохранилось⁴.

Любопытно и знаменательно, что некоторые из появившихся после первой постановки «*Иванова*» рецензий отличаются тем же безапелляционным, прокурорским тоном, что и речи Львова:

«...с кого нужно писать портреты и каким нужно быть бесшабашным клеветником на идеалы своего вре-

¹ «Записки ГБЛ», вып. VIII, 1941, с. 32.

² «Новое время», 1889, 6 февраля.

³ Цит. по кн.: С. Балухатый. Чехов-драматург, с. 94—95.

⁴ «Вы так хорошо отнеслись к моему письму...» — говорится в следующем письме чеховской корреспондентки (там же, с. 95).

мени, чтобы, выводя в качестве главного героя пьесы негодяя, попирающего все божеские и человеческие законы, уверять во всеуслышанье, что это не негодяй, которому нет названия, а несчастный, слабохарактерный только и симпатичный страдалец...» — писал, например, П. Кичеев в «Московском листке»¹.

Критики, недоброжелательно отнесшиеся к «Иванову», на разные голоса повторяли патетическую тираду, чуть не во все времена бывшую излюбленным оружием рецензентов:

«Где автор видел такого Иванова, такого графа, купеческую вдову, председателя управы, его жену, доктора и пр.?» («Русский курьер»).

«Где г. Антон Чехов видел таких отъявленных негодяев...» и т. д. («Московский листок») ².

«Где, в каком мире, в какой среде талантливый беллетрист вращался около такого курьезного подбора уродливых существ и умственных калек?» («Гражданин») ³.

И даже В. Г. Короленко понял дело так, что «...Чехов в задоре ультрареализма заставляет *поклоняться* тряпице и пошлому негодяю» и что авторская «тенденция направлена на защиту негодяйства, против «негодующих» и «обличающих»⁴.

Впрочем, мнение о том, что, «осуждая ригоризм и предвзятость Львова, писатель зашел слишком далеко... явно «перегибал палку» и, быть может, сам не желая того, сближался с теми, кто метал громы и молнии против людей прогрессивных убеждений», дошло и до наших дней⁵.

Между тем «г. Антон Чехов» упорно стоял на том, что изображенные им лица родились в его голове «не из морской пены», не из предвзятых идей, не из «умственности», не случайно, что они «результат наблюдения и изучения жизни» (П., 3, 115, 116).

Действительно, нет никаких иных причин, объясняю-

¹ Цит. по кн.: С. Балухатый. Чехов-драматург, с. 87—88.

² Цит. по кн.: Юрий Соболев. Чехов. Статьи. Материалы. Библиография. М., «Федерация», 1929, с. 237, 239.

³ Цит. по: «Новое время», 1889, 6 февраля.

⁴ В. Г. Короленко. Избр. письма в 3-х томах, т. III, с. 51.

⁵ В. Хализев. Драма А. П. Чехова «Иванов», — «Русская литература», 1964, с. 78—79.

ших, почему доктор Чехов, прекрасно знакомый уже в ту пору со своими земскими коллегами и сам занимавшийся подобной деятельностью, вдруг в образе Львова ни с того ни с сего затронул «честь» своей профессиональной корпорации. Очевидно, сама жизнь раскрыла перед писателем разнообразнейшие реальные вариации типа общественного деятеля-земца, который в литературе существовал лишь в виде некоего быстро сложившегося и окаменевшего «амплуа».

Страстно защищая Иванова, Саша Лебедева, между прочим, говорит:

«Все, что у него было, растащили, расхитили; около его великолепных затей наживался всякий, кто только хотел».

Нечто подобное можно было, пожалуй, сказать в ту пору и о некоторых прогрессивных взглядах, идеях и начинаниях.

Начиная с тургеневских Ситникова и Кукшиной («Отцы и дети»), у новых героев времени появились уродливые тени, порой смешные, порой — страшные. И вряд ли будет правильно объяснять появление этих теней только «жанровыми» потребностями так называемого «антинигилистического романа».

Как частное проявление той пестроты, противоречивости, непоследовательности, вызванной приливами и отливами общественных перемен, о каких мы уже говорили, в русской действительности второй половины века возникла крайняя неоднородность даже внутри таких течений, которые, казалось бы, прочно объединялись определенными идеалами и задачами.

Известна, например, ожесточенная полемика Щедрина и «Современника» в целом с Писаревым и его единомышленниками, этот «раскол в нигилистах», причем особое возмущение сатирика и его, нередко опрометчивые, выпады вызывало опасение, что освободительные, демократические идеи, дорогие ему самому, искажаются и компрометируются.

Самый же трагический пример неузнаваемой трансформации «великолепных затей» — это деятельность печально знаменитого Нечаева, до поры до времени пользовавшегося поддержкой не только Бакунина, но и Огарева.

«Амплуа» земца или даже революционера на деле

могло оказаться — и нередко оказывалось — маской, скрывавшей либо лицо карьериста и демагога, либо, в лучшем случае, болтуна и фразера, этакого либерально-го Ноздрева.

Изображая Львова, Чехов не оскорблял лучшие демократические традиции русской общественной жизни, а *оскорблялся за них*, воевал не с демократизмом, а *за него* и против тех, кто вольно или невольно эксплуатирует его в свою пользу и вносит в него чуждые, разлагающие начала, а также против тех, кто, упорно отворачиваясь от реальности, не хочет видеть «ряд волшебных изменений милого лица» былых идеалов.

Любопытно вспомнить, что писал В. Г. Короленко насчет целесообразности приглашения в близкий в то время ему журнал «Северный вестник» некогда сотрудничавшего в некрасовском «Современнике» критика М. А. Антоновича: «Это безусловно честный человек, с хорошим направлением... Что касается «полемиической силы», то признаюсь, если судить по его полемике в «Современнике», — я этого бы не сказал. По-моему, об этой полемике можно вспоминать только с грустью... Антонович прежде всего человек не только принципиальный, но и ригорист. Это очень почтенная черта в наше время «шатания мысли», но она все же (и даже тем более) обязывает нас предварительно хорошо исследовать «почву сближения». Хотя мы... и «староверы», но ведь всякое староверство тоже имеет границы...»¹

Крайняя осторожность и сдержанность этой характеристики заметно контрастирует с тем пылом, с каким Короленко вступался за «разоблачаемого» Чеховым Львова, «этого, — по его определению, — Дон Кихота, может быть, и смешного иногда и неумеренного»².

Однако если прочесть то, что пишет об Антоновиче современный исследователь: «Он хочет всюду лишь однозначности. Любая противоречивость воспринимается им как «отклонение» от «правильного» течения дел...»³ — то так и кажется, что речь идет о Львове с

¹ В. Г. Короленко. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, с. 91—92.

² В. Г. Короленко. Избр. письма в 3-х томах, т. III, с. 51. Любопытно, что десять лет спустя, в дневнике 1898 г., Короленко высказался об Антоновиче много резче (см.: В. Г. Короленко. Дневник, т. IV, Госиздат Украины, 1928, с. 96).

³ А. Лебедев. Драматург перед судом критики, М., «Искусство», 1974, с. 124.

его добродушно извиняемой Короленко «неумеренностью».

Острота короленковской реакции на «Иванова» понятна. Пьеса воспринималась им в определенном ряду общественных явлений и настроений конца 80-х годов.

«Наше время — унылое и весьма скептическое, — говорится в его письме к Михайловскому, написанном в январе 1888 года. — ...Мы теперь уже изверились в героев, которые (как мифический Атлас — небо) двигали на своих плечах «артели» (в 60-х) и «общину» в 70-х годах. Тогда мы все искали «героя», и господ Омулевские и Засодимские нам этих героев давали. К сожалению, герои оказывались все «аплике», не настоящие, головные. Теперь поэтому мы прежде всего ищем уже не героя, а *настоящего* человека, не подвига, а душевного движения, хотя бы и непохвального, но непосредственного (в этом и есть сила, например, Чехова). Мы идем в этой реакции слишком далеко и отрицаем уже не только выдуманных героев, но и самый «момент», так сказать, героизма, который хотя бы и в микроскопических дозах все же присутствует в человеческих душах и который обуславливает в жизни известные не совсем обычные положения, высокодраматические, а иногда и трагические»¹.

Это-то отрицание самого «момента» героизма и заподозрил Короленко в образе доктора Львова и видел в происшедшем «отрыжку» нововременских «влияний на молодой и свежий талант»².

А Н. К. Михайловский возмущался пьесой потому, что, по его убеждению, драматург «думает вызвать в зрителях и читателях сочувствие к Иванову и верит, что тот действительно совершал какие-то геркулесовы подвиги». Напоминая о недавно умершем Щедрина, критик утверждал, что тот «лучше г. Чехова нарисовал бы фигуру Иванова... Он сделал бы из него комическую или презренную фигуру болтуна, который дует на воду, даже не попробовав обжечься на молоке... Я думаю, — иронизировал Михайловский, — что, придавая это сатирическое освещение фигуре Иванова, шестидесятитрехлетний Щедрин был бы не только ближе к художественной правде, но и моложе молодого автора драмы»³.

¹ В. Г. Короленко. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, с. 81.

² В. Г. Короленко. Избр. письма в 3-х томах, т. III, с. 51.

³ Н. К. Михайловский. Соч., т. VI, СПб., 1897, с. 651.

Однако в исторической перспективе Чехов оказался в одном ряду отнюдь не с Суворовым, а с Герценом и, в особенности, со Щедриным.

«Надо думать,— писал Г. Бердников,— что именно Щедрин воспитывал в нем историческую трезвость, глубочайший скептицизм ко всякого рода спекулятивным, оторванным от действительности теориям, книжным мудрствованиям и утопиям»¹.

Высказанная в форме тезиса, мысль эта крайне интересна и заслуживает дальнейшей разработки.

Представляется вполне вероятным, что Чехов действительно унаследовал от Щедрина его чуткую настроженность по отношению к истинному содержанию современных общественных явлений.

Так, в своих знаменитых «Господах ташкентцах» Щедрин с горечью констатировал: «Я вижу людей, работающих в пользу идей несомненно скверных и опасных и сопровождающих свою работу возгласом: «Пади! задавлю!», и вижу людей, работающих в пользу идей справедливых и полезных, но тоже сопровождающих свою работу возгласом: «Пади! задавлю!»²

Отзвук той же мысли звучит и в изображении доктора Львова, и в известных словах, сказанных Чеховым в письме к А. Н. Плещееву (4 октября 1888 г.): «Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах... Фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке, в литературе, среди молодежи...»

Поясняя смысл названия книги «В сумерках», Чехов писал брату Александру: «...тут аллегория: жизнь — сумрак, и читатель, купивший книгу, должен читать ее в сумерках, отдыхая от дневных работ» (П., 2, 90).

Однако вряд ли смысл этого названия столь простодушен и однозначен. Образ сумерек очень часто употреблялся в русской печати того времени как «аллегория» иного рода и обозначал тягостную пору реакции, безвременья.

Так, когда в январе того же 1887 года умер Надсон, Полонский написал стихотворение, начинавшееся

¹ Г. Бердников. А. П. Чехов. Идеи и творческие искания. М.—Л., Гослитиздат, 1961, с. 24.

² М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20-ти томах, т. 10, с. 29.

прозрачайшей характеристикой эпохи, в которую довелось жить покойному:

Он вышел в сумерки. Прощальный
Луч солнца в тучах догорал;
Казалось, факел погребальный
Ему дорогу освещал.

Впоследствии в статьях и рецензиях на чеховские книги название сборника 1887 года использовалось даже чрезмерно широко для определения главного «пафоса» творчества писателя, которого именовали певцом «сумеречных» настроений и «хмурых людей» (используя также название книги рассказов, вышедшей в 1890 г.).

Но то, что критика переусердствовала в этом отношении, не должно нам помешать видеть в названии сборника «В сумерках» смысл явно более глубокий и общезначимый, чем предложенная самим автором расшифровка его как некоего чтения на отдыхе. Вообще легко убедиться, что автокомментарии Чехова часто совершенно невозможно понимать буквально. Так, прося у П. И. Чайковского разрешения посвятить ему книгу «Хмурые люди», автор писал о ней, словно предвкушая и заранее пародируя будущие рецензии: «...рассказы эти скучны и нудны, как осень, однообразны по тону...» (П., 3, 259).

«Живется серо, людей счастливых не видно,— писал в сентябре 1886 года Чехов М. В. Киселевой. — ...Когда я бываю серьезен, то мне кажется, что люди, питающие отвращение к смерти, не логичны. Насколько я понимаю порядок вещей, жизнь состоит только из ужасов, дрызг и пошлостей, мешающихся и чередующихся... Впрочем, я ударился в нововременскую беллетристику. Вивонат». (П., 1, 264)

Здесь все примечательно — и сама эта, неожиданно прорвавшаяся в конце довольно шутивого письма мрачность, и «покаяние» в ней, и брезгливый отзыв о беллетристике «Нового времени», где действительно усердно смаковались «ужасы, дрызги и пошлости» (хотя тут же обличались «куриный пессимизм» Надсона и «безнадежный взгляд на русскую жизнь» в щедринских «Мелочах жизни»!).

И по роду своей профессии, и по характеру собственной биографии и судеб близких ему людей Чехов постоянно сталкивался с сугубой «прозой» жизни. Но,

как говорится в другом, чуть более позднем (в январе 1887 г.) письме к той же Киселевой, есть люди, которые, «чем больше знакомятся с житейской грязью, тем становятся чище» (П., 2, 11). К ним принадлежал и сам автор этих слов.

«Голос человеческого горя» (слова из рассказа «На пути») звучит со страниц чеховских книг в самой разной тональности.

Например, в рассказах «На пути» и «Ведьма» (1886) эту тональность мы улавливаем уже в тревожном и мрачном пейзаже:

«Какая-то победительная сила гонялась за кем-то по полю, бушевала в лесу и на церковной крыше, злобно стучала кулаками по окну, метала и рвала, а что-то побежденное выло и плакало...» («Ведьма»).

«Что-то бешеное, злобное, но глубоко несчастное с яростью зверя металось вокруг трактира и старалось ворваться вовнутрь...» («На пути»).

Но если в рассказе «На пути» этот пейзажный фон служит лишь контрастным аккомпанементом к высокому духовному горению, озарению героев и драматически сплетается со «сладким голосом человеческого горя», то в «Ведьме» все проще, низменнее, ироничнее, мрачнее.

Трагикомична уверенность Савелия в колдовских повадках жены. В его обличениях дьячихи ненароком сквозят смешные и печальные подробности ее нищенских любовных радостей:

«А этой зимой перед рождеством... когда метель день и ночь стояла... помнишь? — писарь предводителя сбился с дороги и сюда, собака, попал... И на что польстилась? Тьфу, на писаря! Стоило из-за него божью погоду мутить! Чертяка, сморкун, из земли не видно, вся морда в угрях и шея кривая...» (курсив мой. — А. Т.).

Вводятся в рассказ и другие юмористические черточки: «Снежинка упадет на стекло, взглянет на дьячиху и *растает...*» (курсив мой — А. Т.) — шуточный каламбур в духе Чехонте! Но все это не меняет общего тягостно-напряженного колорита.

Как известно, вначале дьячиха, занятая «однообразной, механической работой», во время которой все ее тело, все члены и черты «замерли... и, казалось, спали», вызывает у автора неожиданную ассоциацию: «Так

ничего не выражает красивый фонтан, когда он не бьет».

Но при звуке колокольчика, а особенно при появлении в заброшенной сторожке красавца почтальона, дьячиха все больше выходит из состояния апатии и неподвижности: «встрепенувшись и краснея», вступает она в разговор; взгляд ее, прежде «тусклый, неподвижный», теперь «загорелся каким-то странным огнем», стал «масленным».

Стремление Савелия поскорее спровадить незваных гостей побуждает дьячиху недвусмысленно удерживать почтальона. «Красивый фонтан» ожил. «Колдовство» алчущей плоти готово отпраздновать победу... Но, как ядовито скажет потом муж, дьячиха «даром только ворожила»: почтальон вынужден ехать... Как бы еще не веря в случившееся и на что-то надеясь, дьячиха вслушивается: «Лениво зазвучал один колокольчик, затем другой, и звенящие звуки мелкой, длинной цепочкой понесли от сторожки». «Когда они мало-помалу затихли, дьячиха рванулась с места и нервно заходила из угла в угол».

Теперь «фонтан» прорывает страшным потоком горя и ненависти:

«Сначала она была бледна, потом же вся раскраснелась. Лицо ее исказилось ненавистью, дыхание задрожало, глаза заблестели дикой, свирепой злобой, и, шагая как в клетке, она походила на тигрицу... Дьячиха подбежала к постели, протянула руки, как бы желая раскидать, растоптать и изорвать в пыль все это...»

В церковной сторожке бушует такая же «метель», творится такая же неразбериха, как в окрестном поле, где, как сказано в начале рассказа, «была сущая война»:

«Трудно было понять, кто кого сживал со света... но, судя по неумолкаемому, зловещему гулу, кому-то приходилось очень круто».

И, каковы бы ни были намерения самого автора, входило ли это или нет с самого начала в «архитектонику» рассказа или родилось как неожиданное, так сказать, побочное следствие удачной композиции, но, дочитывая рассказ, воспринимаешь яростную вспышку «ведьмы» и вообще ее отношения с мужем в одном ряду со всей «неразберихой» в природе, где «трудно понять, кто кого сживал со света».

Можно сказать, что весь рассказ полон «неумолкаемым, зловещим гулом» драматической «войны», идущей в сторожке, трагизма существования обоих героев.

А «грубая» житейская оболочка, заключающая в себе эти «незримые миру слезы», только подчеркивает и обостряет наше восприятие таящихся под ней чувств, страстей, недоумений.

Фабула рассказа «Мечты» (1886) проста и фактически укладывается во вступительной фразе: «Двое сотских... конвоируют в уездный город бродягу, не помнящего родства». Однако их подопечный, как сразу разочаровывает Чехов ту часть нововременских читателей, которая заранее предвкушает какие-либо «ужасы», «совсем не соответствует тому представлению, какое имеется у каждого о бродягах». И судьба его также не соответствует ходячим представлениям о преступниках, хотя он «по-христиански» признается конвоирам, что был на каторге и теперь — беглый.

В бредущей по дороге троице невозможно видеть конвоиров и злодея. Простодушный конвоир Андрей Птаха все время пристает к бродяге с вопросами, с естественным любопытством простого попутчика. И сам окружающий пейзаж становится до известной степени выражением жизни, какой живут все трое, — с ее безрадостностью и монотонностью.

«Путники давно уже идут, но никак не могут сойти с небольшого клочка земли. Впереди них сажень пять грязной, черно-бурой дороги, позади столько же, а дальше, куда ни взглянешь, непроглядная стена белого тумана. Они идут, идут, но земля все та же, стена не ближе и клочок остается клочком».

Кажется, что это уже не декорация конкретного акта их жизненной драмы, а ее постоянный фон, лейтмотив. Но картина эта нисколько не становится навязчивой аллегорией, поскольку полна живейшей, конкретной реальности:

«Мелькнет белый, угловатый булыжник, буерак или охалка сена, оброненная проезжим, блеснет ненадолго большая мутная лужа, а то вдруг неожиданно впереди покажется тень с неопределенными очертаниями; чем ближе к ней, тем она меньше и темнее, еще ближе — и перед путниками вырастает погнувшийся верстовой столб с потертой цифрой или же жалкая березка, мокрая, голая, как придорожный нищий. Березка пролепечет

что-то остатками своих желтых листьев, один листок сорвется и лениво полетит к земле... А там опять туман, грязь, бурая трава по краям дороги».

Березка не просто «аккомпанирует» теме, не просто встречает путников, как сестра своих несчастных и обездоленных братьев. При всей своей жалкости она вносит в атмосферу рассказа ноту лиризма, словно предваряя своим лепетом простодушно-наивный рассказ бродяги. Мечтательный рассказ его о сибирских просторах внезапно раздвигает пределы, в которые заключены герои, и открывает перед ними иные горизонты:

«В осеннюю тишину, когда холодный, суровый туман с земли ложится на душу, когда он тюремной стеною стоит перед глазами и свидетельствует человеку об ограниченности его воли, сладко бывает думать о широких, быстрых реках с привольными, крутыми берегами, о непроходимых лесах, безграничных степях.

...Сотские рисуют себе картины вольной жизни, какую они никогда не жили; смутно ли припоминают они образы давно слышанного, или же представления о вольной жизни достались им в наследство вместе с плотью и кровью от далеких вольных предков, бог знает!»

Финал рассказа мрачен: второй мужик-сотский, долгие чувствовавший себя со своей «степенностью и рассудительностью» бесконечно выше спутников, но теперь тоже смущенный, растревоженный мечтами о счастье и, быть может, даже позавидовавший «призрачному счастью бродяги», грубо возвращает его к тяжелой реальности: «Так-то оно так, все оно хорошо, только, брат, не доберешься ты до привольных местов. Где тебе? Верст триста пройдешь и богу душу отдашь».

В рассказе отражаются многообразные реальные состояния души, различные перипетии взаимоотношений героев. Блаженное предвкушение счастья сменяется у бродяги самочувствием «гусеницы, на которую наступили». У сотских, только что глядевших на него не без участия, теперь «строгие, бесстрастные лица». И прежде возбужденный, беспечный и легкомысленный Птаха присмирел. «Птаха молчит». Но в этом, видимо, необычном для него молчании есть определенный «след», отзвук разговора, всего услышанного от бродяги, встретившегося на его жизненном пути, как облетающая береза.

Своеобразной параллелью к «Мечтам» может служить рассказ «Счастье» (1887).

Ночь в степи тянется, как та дорога, которой шли сотские с бродягой. К пастухам подъехал взять огня объездчик, да так и задумался, стоя возле них. Вяло затевается разговор.

Сначала говорит один старый пастух при безразличии объездчика. Но вот разговор принимает фантастический, занимательный характер. «Старик говорил с увлечением, как будто изливал перед проезжим свою душу». Он «гнусавил от *непривычки говорить много и быстро*» (курсив мой. — А. Т.), — отмечает автор.

«Младенческое выражение страха и любопытства засветилось в... темных глазах» молодого пастуха, доколе отрешенно смотревшего на небо, и сам объездчик — «человек серьезный, рассудительный и знающий себе цену» — теперь «слушал со вниманием и соглашался», хотя было видно, что «все, что рассказывал ему старик, было не ново для него, что это он давно уже передумал и знал гораздо больше того, что было известно старику».

Уже в наивных побасенках старого пастуха запечатлены, однако, представления об опасности, грозящей мужицкому счастью от «панов» и «казны». Объездчик же еще больше заостряет этот мотив. Таков, в особенности, его рассказ о том, как донские казаки взяли «в двенадцатом году» у французов «всякого добра, серебра и золота... видимо-невидимо», но, прослышав, что начальство собирается все это отобрать, зарыли свою добычу в землю. В подобных, кстати, реально существовавших легендах глухо отразились обманутые народом надежды на волю после победы над Наполеоном.

На этот раз, в отличие от рассказа «Мечты», за счастьем не надо отправляться за тридевять земель, оно вроде бы где-то близко, почти что под ногами и в таком количестве, что «его на всю бы округу хватило».

Но — «нет талисмана», как говорит старик, или «нет ума искать» счастье, по более трезвому и прозаическому определению объездчика.

Не одному только болезненному бродяге не добрать-ся до счастья!

«Да, так и умрешь, не повидавши счастья, какое оно такое есть, — заключает объездчик. — ...Кто помоложе, может, и дождется, а нам уж и думать пора бросить».

И все-таки даже он не в силах сразу сбросить с себя очарование каких-то неясных раздумий и надежд и покидает своих случайных собеседников «все с тем же выражением, как будто забыл что-то или не досказал».

Снова, «мешаясь и чередуясь», проходят в рассказе мысли о смутной, непроясненной человеческой тяге к счастью и обо всем, что противостоит, противодействует и самому этому счастью, и даже самым робким мечтам о нем. Мысли об устрашающей и подавляющей силе времени, природной стихии, инерции существования и привычного, устоявшегося быта.

Какой-то, хотя и не резкой параллелью к наивным людским рассуждениям выглядит окружающая «философов» обстановка: «На сером фоне зари... там и сям видны были силуэты не спавших овец; они стояли и, опустив головы, о чем-то думали».

В конце рассказа это сопоставление достигает еще большей определенности: «Старик и Санька разошлись и стали по краям отары. Оба стояли, как столбы, не шевелясь, глядя в землю и думая... Старик и Санька со своими герлыгами стояли у противоположных краев отары... и сосредоточенно думали... Овцы тоже думали». Так завершается рассказ.

Будучи совершенно самостоятельными произведениями, «Мечты» и «Счастье» послужили в творчестве Чехова определенной подготовкой к работе над повестью «Степь» (1888).

Уже «Счастье» явилось стремительнейшим по скорости последствием весенней поездки 1887 года на юг — в Таганрог, Новочеркасск и окрестные места. Антон Павлович вернулся в Москву 17 мая, 18-го уехал на дачу, в имение Киселевых — Бабкино, а 20—22-го уже писал «Счастье».

«Вообще впечатлений и материала масса, и я не раскаиваюсь, что потратил 1 $\frac{1}{2}$ месяца на поездку», — писал Чехов еще накануне возвращения в Москву (П., 2, 84).

Его письма с юга отразили в себе самые разнообразные впечатления. Путешествие не только всколыхнуло воспоминания детских и гимназических лет, а и резко обновило восприятие давно известного, но теперь увиденного иными глазами, быта. Вряд ли случайно шуточное замечание: «Наблюдаю пчел и людей, среди к^ото».

рых я чувствую себя чем-то вроде Миклухи-Маклая» (П., 2, 76).

В это время Чехов собирался писать роман (и даже, видимо, судя по письмам, всерьез начал его), и нечто от романного зачина ощущается на первых страницах «Степи»: «Из N, уездного города Z-ой губернии, ранним июльским утром выехала и с громом покатила по почтовому тракту безрессорная, ошарпанная бричка, одна из тех допотопных бричек, на которых ездят теперь на Руси только купеческие приказчики, гуртовщики и небогатые священники».

«Я знаю, Гоголь на том свете на меня рассердится,— писал Чехов Григоровичу.— В нашей литературе он степной царь. Я залез в его владения с добрыми намерениями, но наерундил немало» (П., 2, 190).

Дело было, однако, совсем не в чеховском посягательстве на гоголевский «степной» материал, а в стремлении молодого писателя следовать «по тракту» гоголевских традиций. Обстоятельность бытописания, заявленная в первых же строках повести, уже сама по себе родственна автору «Мертвых душ». Совершенно по-гоголевски перемежается она, «разрезается» и лирическими отступлениями. «...местами,— писал Чехов о своей повести,— ...попадают в ней «стихи в прозе» (П., 2, 182).

Но вместе с тем он продемонстрировал в «Степи» самостоятельность своей манеры письма. Она тяготела к выразительному лаконизму. Характер изображения был строго обусловлен восприятием героя.

Так, вся «родословная» девятилетнего Егорушки дана вкратце:

«Его мамаша... вдова коллежского секретаря и родная сестра Кузьмичова, любившая образованных людей и благородное общество...

За оградой (кладбища.— А. Т.)... день и ночь спали Егорушкин отец и бабушка Зинаида Даниловна. Когда бабушка умерла, ее положили в длинный, узкий гроб и прикрыли двумя пятаками ее глаза, которые не хотели закрываться. До своей смерти она была жива и носила с базара мягкие бублики, посыпанные маком, теперь же она спит, спит...»

Как ни скупы чеховские мазки, читатель легко, причем почти не осознавая этого в четких «формулах», ощутит, что Егорушка потерял отца рано и он для

него — фигура почти бесплотная, в то время как смерть бабушки уже пережита им, пусть по-своему, по-детски, когда горе еще вытеснено простодушным любопытством и недоумением.

От мимолетной характеристики Егорушкиной матери тянет холодком, и слова о ее любви к «благородному обществу» едва ли не исчерпывают суть этой женщины.

Жесткость и, как сказали бы мы теперь, бездуховность окружавшей Егорушку в детстве жизни находят свое полное выражение в главном пассажире брички — его дяде, Кузьмичове, «больше похожем на чиновника, чем на купца». Наиболее ясное и образное определение характера Кузьмичова дано как бы косвенно, когда автор сопоставляет с этим «фанатиком своего дела» его простодушного спутника, священника, отца Христофора, который «во всю свою жизнь не знал ни одного такого дела, которое, *как удав*, могло бы сковать его душу» (курсив мой. — А. Т.).

«Привычная» сухость, о которой как о главной черте Кузьмичова упоминает автор при первом же нашем знакомстве с ним, сказывается во всем, что он делает.

В кругу семьи, родственников, близких знакомых он явно играет главную роль. Характерно, что даже относительно независимый от него отец Христофор, прежде чем заговорить с Егорушкой о его «благодетеле» дяде, «испуганно поглядел на дверь».

Как водится в этой среде, «благодетения» Кузьмичова недешево обходятся тем, на кого они распространяются. Он не стесняется в выражениях, ни говоря с Егорушкой, ни аттестуя в его присутствии свою сестру, мать Егорушки: «...женщина непонимающая, норовит все по-благородному...» «Привязался ты ко мне, как репейник, и ну тебя совсем к богу! — попрекает он малолетнего племянника. — Вам ученье да благородство, а мне одна мука с вами...» «Хлопоты!» — первое, что приходит ему на язык, когда племянник заболевает в пути (хотя все хлопоты о больном тут же принимает на себя отец Христофор!).

И даже когда в момент расставанья «с лица его (Кузьмичова. — А. Т.) вдруг исчезла деловая сухость», «удав» мелочности и расчетливости не выпускает его: «Он вынул из кармана кошелек, повернулся к Егоруш-

ке спиной, долго рылся в мелкой монете и, найдя гривенник, дал его Егорушке».

Переход от секундного душевного движения к обычной алчности и скупердяйству поразительный! В более раннем рассказе «На мельнице» (1886) грубый и жадный мельник точно так же «остывает» после мига совестливости:

«— Вот вам... — пробормотал он, вытаскивая из кошелька комок, состоявший из бумажек и серебра. — Берите!

Он покрутил в руке этот комок, помял... потом опять помял. Бумажки и серебряные деньги, скользя меж пальцев, друг за дружкой попадали обратно в кошелёк, и в руке остался один только двугривенный... Мельник оглядел его, потер между пальцами и, крикнув, побагровев, подал его матери».

Но ведь мельника все и зовут не иначе, как Капп или Ирод, а Кузьмичов, в общем, видимо, не слишком выделяется в своем кругу. Он — один из тех обыкновеннейших в своем роде дельцов, которых можно было встретить на каждом шагу. «Спутники попались положительные и с характером, все время толковавшие о ценах на муку», — иронически сообщал Чехов домашним с дороги на юг (П., 2, 55).

Законченным, так сказать — идеальным, выражением подобного типа является вездесущий и неуловимый Варламов. Это имя возникает в повести при встрече путников с отарой, охраняемой громадными овчарками, «необыкновенно злыми, с мохнатыми паучьими мордами и красными от злобы глазами».

«— Чья это отара? — спросил Кузьмичов.

— Варламовская! — громко ответил старик.

— Варламовская! — повторил чебан, стоявший на другом конце отары».

С тех пор эхом этого имени постоянно полнится степь, по которой он «кружится», как говорит отец Христофор.

Варламов — приводной ремень целого огромного механизма: ползут обозы с шерстью, скачут за Варламовым Кузьмичов с отцом Христофором, разыскивает его даже сиятельная графиня Драницкая.

На постоялом дворе у Мойсея Мойсеича Егорушка слышит рассказ хозяина о том, как Варламов ударил

его кнутом, а вскоре и сам видит, как Варламов замахнулся нагайкой на растеряху вестового.

«Беда, какой крутой!» — бормочет Пантелей, и эта всеобщая боязнь и приниженность перед хозяином отражается даже в поведении его жеребчика, который, как только Варламов окончил свои дела, «точно поняв его мысли, не дожидаясь приказа, вздрогнул и понесся по большой дороге».

«На таких людях... земля держится... Этот уж не упустит дела... Не-ет!» — вроде бы вполне одобрительно говорит о Варламове возчик Пантелей. Но, быть может, есть в этом постоянном кружении Варламова по степи что-то от повадок хищного коршуна, который «стрелю несется над степью, и непонятно, зачем он летает и что ему нужно».

Зачем «летает» птица помельче — Кузьмичов, из чего бьется, если, как открывается в конце, нет у него детей, да и к племяннику вроде сердце не лежит?

Бесконечная, тягостная, бесчеловечная, в сущности, циркуляция механизма, главным двигателем которого кажется Варламов, по-своему — комически нелепо — преломляется и в жалостной коммерции Мойсея Мойсевича с его привычной готовностью услужить проедем.

«Я лакей у брата, брат лакей у проезжающих, проезжающие лакеи у Варламова, а если бы я имел десять миллионов, то Варламов был бы у меня лакеем», — дерзко говорит брат хозяина Соломон, и это — поистине «соломонова мудрость», раскрывающая всю несложную природу той «земли», которая держится на Варламове.

«Птичья, ошипанная фигурка» Соломона производит жалкое и комическое впечатление. Яростные слова, которые он безбоязненно мечет в собеседника, даже если это и сам Варламов, несколько не сокрушают противостоящего ему Голиафа. «Вы не можете поверить, — ужасается и оправдывается его брат, — раз приехал сюда Варламов, а Соломон такое ему сказал, что тот ударил кнутом и его, и мене...»

И все-таки в этом персонаже есть что-то от страшных древних пророков, обличавших зло и предсказывавших неминуемую гибель чванным земным властям.

«...вся жизнь у него в деньгах и в наживе, — презрительно говорит Соломон о Варламове, — а я свои день-

ги спалил в печке. Мне не нужны ни деньги, ни земля, ни овцы, и не нужно, чтоб меня боялись и снимали шапки, когда я еду».

Ни Кузьмичов с отцом Христофором, ни тем более Егорушка ничего не поняли из речей «бесноватого» Соломона. Но перед нами — первое проявление бунта против привычного уклада жизни, первое глубокое суждение о ней, в какую бы внешне неожиданную, экстравагантную форму оно ни было облечено.

Жизнь тут же подтверждает, почти «иллюстрирует» правоту язвительных речей Соломона: стоило появиться на постоялом дворе графине Драницкой, как хозяин залебезил перед нею, «уже не замечая ни Кузьмичова, ни о. Христофора», приезде которых только что преувеличенно и слащаво радовался, и когда они уезжали, «проводить... вышел один только Соломон». Да и сами они разительно переменялись: «о. Христофор... улыбался не мягко и не умиленно, как всегда, а почтительно и натянуто, что очень не шло к его лицу»; все, даже выйдя на улицу, говорили шепотом, и кучер «только тогда решился стегнуть по гнедым и крикнуть, когда бричка проехала с четверть версты».

Один только Соломон вел себя «как ни в чем не бывало» и даже в присутствии графини «по-прежнему презрительно улыбался».

Восприятие Егорушкой всего виденного на постоялом дворе наивно и смутно, как чистосердечные показания свидетеля, который еще не в силах разобраться в существе происшедшего, но чья память цепко сохранила слова, жесты, поступки, хотя смысл их так и остался непонятен ему самому.

Авторский комментарий вкраплен редко и очень сдержан: «О. Христофор и Кузьмичов переглянулись. *Ни тот, ни другой не поняли Соломона*» (курсив мой. — А. Т.).

Но иной раз в Егорушкиных впечатлениях блеснет лиризм, явно исходящий от автора:

«По движениям баб, вяжущих снопы, по лицам косарей, по блеску кос видно, что зной жжет и душит (уже тут, пожалуй, детская наблюдательность тесно сплавлена с более взрослым опытом. — А. Т.)... Одна баба поднимается и, взявшись обеими руками за измученную спину, провожает глазами кумачовую рубаху Егорушки. *Красный ли цвет ей понравился, или вспом-*

нила она про своих детей, только долго стоит она неподвижно и смотрит вслед...» (курсив мой. — А. Т.).

Это проникновенное понимание и тяжести страдной рабочей поры, и женской души, разумеется, уже целиком, откровенно авторское.

Очень гармоничен подобный же переход в четвертой главе, следующей за описанием посещения постоянного двора:

«Егорушке почему-то хотелось думать только о Варлаамове и графине, в особенности о последней. Его сонный мозг совсем отказался от обыкновенных мыслей, туманился и удерживал одни только сказочные, фантастические образы, которые имеют то удобство, что как-то сами собой, без всяких хлопот со стороны думающего, зарождаются в мозгу и сами — стоит только хорошенько встряхнуть головой — исчезают бесследно; да и все, что было кругом, не располагало к обыкновенным мыслям».

Следует пейзаж вечерней степи, рисуемый, с одной стороны, совершенно объективно, и в то же время — вполне адекватно восприятию Егорушки, у которого он даже наивно ассоциируется с только что виденным на постоялом дворе: «... вся степь пряталась во мгле, как дети Мойсея Мойсеича под одеялом».

И тут же «неслышно», не настораживая читателя резкой сменой интонации, вступает собственно авторская лирическая тема, начинается одно из тех «стихотворений в прозе», о которых писал Чехов: «В июльские вечера и ночи уже не кричат перепела и коростели...»

Лирические повторы этого «стихотворения» — «...едешь и чувствуешь, что засыпаешь... А то, бывало, едешь мимо балочки... Едешь и вдруг видишь... Едешь час-другой...» — сменяют друг друга, как одолевающие дремлющего героя видения. Общее в состоянии любого такого путешественника, взрослого или ребенка, сплетается с собственно-авторским, нарастающим пафосом, достигающим своей высшей точки в знаменитом финале этого «стихотворения»:

«...и в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадешный призыв: певца! певца!»

Шутливо именуя свою повесть «степной энциклопедией», Чехов писал Григоровичу: «Быть может, она раскроет глаза моим сверстникам и покажет им, какое богатство, какие залежи красоты остаются еще нетронутыми и как еще не тесно русскому художнику» (П., 2, 173).

Новое открытие Чеховым степи находится в ряду таких достижений русского искусства, как волжский цикл Левитана, пейзажи Коровина и Серова, полотна Сурикова и Нестерова. Индивидуально, своеобразно, порой фантастически опосредствованно художники эти пытались уловить и выразить то, что Врубель назвал однажды «интимной национальной ноткой», сложную связь природы, истории, национального склада и быта.

«История одной поездки», как скромно назвал свою повесть Чехов в подзаголовке, вносила свою лепту в этот процесс углубленного познания времени и народа.

Монотонные с виду Егорушкины скитания по степи — это первое серьезное плавание мальчика «по морю житейскому», как выражались встарь, и разные валы подхватывают его и какое-то время несут эту утлую и трогательную лодчонку.

Оказавшись среди возчиков обоза, Егорушка встречает совершенно новых для себя людей — Кирюху, Васю, кроткого, доброго и боязливого Пантелея, обезголосевшего певчего Емельяна, озорника Дымова и других.

Среда эта совсем не идиллична. «Непроходимая глупость» чувствуется в Кирюхе. Говорящий «ласковым, плачущим голосом» и умиляющийся повадкам степной живности Вася вдруг с тем же ласковым выражением, с каким зорко смотрит на играющую поодаль лисичку, живьем съедает только что пойманную рыбу и сам уже кажется Егорушке похожим на животное.

И даже самый сильный и красивый из возчиков — Дымов — поражает мальчика своими неожиданными грубыми выходками. Егорушка впервые обратил на него внимание, когда он кинулся в сторону от дороги и стал хлестать кнутом по земле: «Судя по движениям его плеч и кнута, по жадности, которую выражала его поза, он бил что-то живое» (это был уж).

В литературе о Чехове создалась традиция рассматривать Дымова как фигуру преимущественно положительную. Традиция эта главным образом опирается

на слова из чеховского письма к А. Н. Плещееву 9 февраля 1888 года. Восторгаясь повестью, Плещеев замечал: «...на озорнике Дымове можно я не знаю какую драму создать».

«Вы пишете,— отвечал Чехов,— что Вам понравился Дымов, как материал... Такие натуры, как озорник Дымов, создаются жизнью не для раскола, не для бродяжничества, не для оседлого житья, а прямехонько для революции...» (П., 2, 195).

Писатель как бы вглядывается в возможное будущее героя, гадает о нем, прикидывая различные варианты. Приписывать Чехову однозначный положительный взгляд на Дымова лишь на основании слов, что он создан прямехонько для революции, было бы, на мой взгляд, столь же опрометчиво, как уверять, будто фраза, что доктор Львов из пьесы «Иванов», «если нужно, бросит под карету бомбу», исключает всякое толкование этого персонажа, кроме как героического.

Чехов относится к Дымову заинтересованно и настороженно.

Было бы явной ошибкой отождествлять точку зрения писателя с чувствами, какие испытывает к «озорнику» Егорушка. Истоки этой ненависти во многом детские: шутки Дымова, в которых, в сущности, ничего обидного для мальчика не было.

Да, это, конечно, глазами Егорушки, уже «окончательно» решившего, что убивший «ужика», грубо выругавшийся и посмеявшийся скорее даже над Пантелеем, чем над Егорушкой, Дымов — «очень злой человек», мы следим за тем, как «он поводил плечами, подбоченивался, говорил и смеялся громче всех и имел такой вид, как будто собирался поднять одной рукой что-то очень тяжелое и удивить этим весь мир», и затем, как «его шальной, насмешливый взгляд скользил по дороге, по обозу и по небу, ни на чем не останавливался и, казалось, искал, кого бы еще убить от нечего делать и над чем бы посмеяться».

Однако, даже принимая в расчет преувеличения, допускаемые обиженным мальчиком, все же различаешь в этом портрете какие-то объективно-неприятные, хвастливые черты, которые явно соответствуют и краткой биографии героя, вернее — кратко, но выразительно экскурсу в его прошлое: «Дымов, сын зажиточного мужика, жил в свое удовольствие, гулял и не

знал горя, но едва ему минуло двадцать лет, как строгий, крутой отец, желая приучить его к делу и боясь, чтобы он дома не избаловался, стал посылать его в извоз как бобыля-работника».

Об этой предыстории Дымова исследователи редко упоминают, так как, видимо, она не очень вяжется с манящей простотой вышеупомянутой концепции.

Дымов в чем-то сродни былинному Ваське Буслаеву с его неумным размахом, дерзкими и буйными выходками, порожденными недюжинными силой и смелостью, которые порой, однако, толкают его на поступки весьма сомнительного нравственного свойства.

Можно сказать, что Дымов — это во многом преддверие горьковских босяков с их шумным, ярким и анархическим протестом против «скуки жизни», обывательской приниженности, протестом, порой неожиданно сближавшим их с тенденциями индивидуалистического имморализма.

Коротенькая история путешествия Егорушки с обозом имеет свою композицию. Проснувшись в первое утро на возу, мальчик видит удивительно изменившуюся дорогу, которая «своим простором... возбудила в Егорушке недоумение и навела его на сказочные мысли»:

«Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор? Непонятно и странно. Можно, в самом деле, подумать, что на Руси еще не перевелись громадные, широко шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника, и что еще не вымерли богатырские кони... И как бы эти фигуры были к лицу степи и дороге, если бы они существовали!»

Но по дороге тянутся люди слабые, обездоленные, а единственный красавец и силач среди них, словно в насмешку, вступает в никчемную и жестокую битву... с ужом!

Заскучав, Егорушка пошел в церковь на воскресную службу. «Тут он увидел интересных людей». Но, боже правый, до чего же они, в сущности, не интересны!

Вот, видимо, местный помещик: «В его стоячих воротничках, в синеве подбородка, в небольшой лысине и в трости чувствовалось очень много достоинства. От избытка достоинства шея его была напряжена и подбородок тянуло вверх с такой силой, что голова, казалось, каждую минуту готова была оторваться и полететь вверх».

При всей наивности этого «детского» взгляда — описание почти гоголевское: акцент переносится с самого человека на внешние признаки, только и заслуживающие в нем быть отмеченными.

Дама же, которая «склонила голову набок и глядела так, как будто только что сделала кому-то одолжение и хотела сказать: «Ах, не беспокойтесь благодарить! Я этого не люблю», — явная «родственница» героине чеховского рассказа «Княгиня», охарактеризованной автором как «поганая баба».

Эту, развернувшуюся перед мальчиком галерею «сильных мира сего» завершает «откормленный лавочник», лицо которого «выражало совершенное равнодушие».

Несоответствие между окружающим богатырским простором и человеческим миром нарастает. В детском восприятии Егорушки это отражается очень наивно. Слушая рассказы, возчиков об их жизни, мальчик «понял, что у всех его новых знакомых... было одно общее, делавшее их похожими друг на друга: все они были люди с прекрасным прошлым и с очень нехорошим настоящим».

В действительности, «прекрасное прошлое» порой по степени правдоподобия близко к совершенно фантастическим рассказам Пантелея о своих приключениях, чудесных избавлениях от опасности и т. д. Но неудовлетворенность своей жизнью, в основе, понятна и справедлива, делается особенно резкой, когда к дорожному костерку возчиков прибивается переполненный счастьем влюбленный охотник Константин... «При виде счастливого человека всем стало скучно и захотелось тоже счастья».

В особенности по поведению Дымова, как по барометру, можно ощутить это нарастающее томление. Уже на первом привале, «вспомнив об отце, Дымов перестал есть и нахмурился», а потом придрался к Егорушке. После рассказа Константина «Дымов поднялся, тихо прошелся около костра и, по походке, по движению его лопаток, видно было, что он томился и скучал».

Так в море степи на его «житейских» волнах вскипают первые барашки. А наутро произошла встреча с Варламовым, чья «беседа... с верховым и взмах нагайкой... произвели на весь обоз удручающее впечатле-

ние». И на следующем, третьем привале «с самого начала во всем чувствовалась какая-то неопределенная тоска».

Один из критиков считал, что «недостаток описаний степи состоит в том, что автор взял их не с их поэтической стороны, а скорее с чисто физиологической: например, однообразие степи или ее зной прослежены в их постепенном физиолого-патологическом влиянии на организм»¹.

«Неопределенная тоска» возчиков, и правда, в какой-то степени связана с приближением грозы («мгла была гуще, даль мутнее. Природа как будто что-то предчувствовала и томилась»), но именно лишь в какой-то степени!

Чехов явно предоставляет читателю возможность соотнести и эту общую тоску, и накапливающую злобу Дымова, и его ссору с Емельяном со всем пережитым героями за эти дни, с их томлением по счастью и с тяжелым осадком, который оставила встреча с Варламовым — этой жестокой степной реальностью. После нее Константин с его улыбкой и влюбленностью кажется миражем, сном, привидевшимся у костра, фантастической былью.

Сама сцена грозы как-то перекликается с состоянием Дымова и вплетается в картину его метаний:

«Лицо (Дымова. — А. Т.) было бледно, утомлено и серьезно, но уже не выражало злобы.

— Ера! — сказал он тихо. — На, бей!

Егорушка с удивлением посмотрел на него; в это время сверкнула молния.

— Ничего, бей! — повторил Дымов.

...— Скушно мне! Господи! А ты не обижайся, Емеля, — сказал он, проходя мимо Емельяна. — Жизнь наша пропащая, лютая!

Направо сверкнула молния и, точно отразившись в зеркале, она тотчас же сверкнула вдали».

И снова: «...оборванный, разлохмаченный вид тучи придавал ей какое-то пьяное, озорническое выражение, Явственно и неглухо проворчал гром...

— Скушно мне! — донесся с передних возов крик Дымова, и по голосу его можно было судить, что он уже опять начинал злиться. — Скушно!»

¹ Цит. по кн.: «Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения», Сб. историко-литературных статей. М., 1907, с. 890.

Вряд ли случайно у тучи «озорническое» выражение. Гроза и Дымов как будто «отражаются» друг в друге.

В разгар грозы перед Егорушкой возникает фантастическое видение: «...за возом шли три громадных великана с длинными пиками. Молния блеснула на остриях их пик и очень явственно осветила их фигуры. То были люди громадных размеров, с закрытыми лицами, поникшими головами и с тяжелою поступью. Они казались печальными и унылыми, погруженными в раздумье».

Перепуганному грозой мальчику сейчас не до прежних сказочных представлений о том, что богатырской степной дороге под стать «громадные, широко шагающие люди вроде Ильи Муромца или Соловья Разбойника». Ему попросту страшно (пятнадцать лет спустя Раневская в «Вишневом саде» заметит, что великаны «только в сказках хороши, а так они пугают»).

Егорушкины «великаны», которые оказываются обыкновенными мужиками,— это последнее поэтическое видение, посылаемое ему степью на прощанье.

И снова автор предоставляет нам полную свободу — придавать ли какое-то особое значение явлению этих великанов или добро улыбнуться над фантазиями испуганного ребенка.

Свобода художника, страстно защищаемая писателем в письмах той поры, оказывается в то же время *свободой читателя* от авторского диктата, предвзятости, навязчивого морализирования, указующего перста.

Проза Чехова не подсказывала никаких готовых, определенных выводов и рецептов, а давала огромный простор для самостоятельных размышлений.

В целом ряде отзывов о «Степи» чувствуется даже некоторая оторопь от непривычности такой манеры, когда автор не спешит навстречу читателю с «хлебом-солью» готовых выводов.

«Читая, я точно видел силача, который идет по дороге, сам не зная куда и зачем,— писал Чехову Н. К. Михайловский,— так, кости разминает, и, не сознавая своей огромной силы, просто не думая об ней, то росточек сорвет, то дерево с корнем вырвет, все с одинаковою легкостью, и даже разницы между этими действиями не чувствует» (С., 7, 634).

Станным образом автор «Степи» в подобном изображении скорее напоминает Дымова, чем действительного Чехова, который, если уж развивать это сравнение, заботливо оставляет какие-то неброские знаки, по которым может ориентироваться читатель, следующий за автором по «степной дороге».

Удивительная книга — «Степь»! Невесела, по всему судя, дальнейшая судьба Егорушки; и сам Чехов писал Григоровичу, что мальчик, «попав в будущем в Питер или в Москву, кончит непременно плохим» (П., 2, 190). Долго будет еще длиться ныне существующий круговорот степной жизни: «Варламов продолжает кружиться,— скупно, но многозначительно намечает Чехов «вехи» возможного продолжения «Степи» (в упоминавшемся письме к А. Н. Плещееву в феврале 1888 г.) — ...Дымов кончит тем, что сопьется или попадет в острог» (П., 2, 195).

И все-таки над всеми «ужасами, дразгами и пошлостями», которыми донимала тогдашняя действительность и героев, и самого писателя, как очишающее дуновение витают «торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни», «душа дает отклик прекрасной, суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей».

Перечитывая «Степь», думаешь о ее удивительном духовном просторе, где, если снова воспользоваться словами автора, «широкие тени ходят по равнине, как облака по небу, а в непонятной дали, если долго всматриваться в нее, высятся и громоздятся друг на друга туманные, причудливые образы».

Снова, как уже не раз при размышлениях о чеховской повести, вспоминается Гоголь:

«У, какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль: Русь!»

«ИСКАТЬ, ИСКАТЬ, ИСКАТЬ...»

Герой чеховской повести «Огни», наблюдая огни, разбросанные вокруг людских жилищ, находил, что «они похожи на человеческие мысли»: «Знаете, мысли каждого отдельного человека тоже вот таким образом разбросаны в беспорядке, тянутся куда-то к цели по одной линии, среди потемок, и, ничего не осветив, не проясвив ночи, исчезают где-то...»

Подождем обвинять писателя в пессимизме (тем более что это и без нас давно сделано), хотя бы уже затем, чтобы не следовать обыкновению некоторых читателей и даже критиков — отождествлять автора с героем.

Подумаем лучше о том, что мысли Чехова, бескомпромиссно и решительно отталкиваясь от «лжи и насилия во всех их видах», в реальной действительности тех лет не могли не перекрещиваться, не перекликаться с другим «рядом» таких же «огней», уже выстроившихся к этому времени в целую определенную систему, в своеобразное философское «мироздание».

Речь идет, разумеется, о Льве Николаевиче Толстом, пережившем на рубеже 70—80-х годов глубокий и драматический духовный кризис.

«Со мной,— писал Толстой в «Исповеди», опубликованной в 1881 году,— случился переворот, который давно готовился во мне и задатки которого всегда были во мне. Со мной случилось то, что жизнь нашего круга — богатых, ученых — не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл... Действия же трудящегося народа, творящего жизнь, представились мне единым настоящим делом...»¹

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 23. М. — Л., Гослитиздат, 1957, с. 40.

Призывы Толстого приблизиться к народу, уподобиться ему в ежедневной жизни в определенной мере перекликались с идеалами раннего народничества. Недавно один из народнических публицистов (С. Н. Кривенко) иронически заметил, что Толстой принялся пахать и шить сапоги «после того, как другие уже отшили и отпахались».

Но В. Г. Короленко прекрасно сказал по этому поводу, что, помимо того, что великий писатель «всегда стремился к опрощению жизни, увлекался всякой непосредственностью», «...когда другие отпахались, Толстой остался *на брошенной ниве*» (курсив мой.— А. Т.)¹.

Действительно, после краха иллюзий, связанных с хождением в народ, а затем с героическим, но неравным единоборством народовольцев с царизмом, толстовская публицистика 80-х годов по-своему поддерживала в обществе непримиримо-критическое и беспокойно-взыскующее отношение к современной действительности.

И даже его спорные теории были выношены отнюдь не в «келье под елью», как пронизировал в полемике с Толстым Михайловский, а как результат горьких уроков, данных недавней историей.

«...когда он,— писал о Толстом Короленко,— говорит о непротивлении злу насилем, то он не похож на тех фарисеев, которые обращаются со своей проповедью исключительно к стороне слабейшей. Толстой уже раньше бесстрашно и резко осудил тех, кто обладает властью и силой и кто пытается обосновать эту власть на авторитете христианства и его морали...»²

В самом деле, после убийства Александра II Толстой предостерегал нового императора против казни народовольцев: «Убивая, уничтожая их, нельзя бороться с ними,— писал он Александру III.— Неважно их число, а важны их мысли. Для того, чтобы бороться с ними, надо бороться духовно»³.

В знаменитой формуле «непротивление злу насилем» логическое ударение стоит отнюдь не на первом, а на последнем слове. Речь идет о методах, путях борьбы со злом, а вовсе не о примирении с ним. Пути могут быть ошибочны (каким Толстой считал насилие), иллю-

¹ В. Г. Короленко. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 8, с. 127.

² Там же, с. 115.

³ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 63, с. 52.

зорны (каким другие считали его собственную проповедь), но насущность, необходимость так или иначе противиться злу — не подлежит никакому сомнению.

Эту «действенную тревожную сторону» (выражение А. П. Скафтымова)¹, думается, и ценил Чехов в теории Толстого.

«...Толстовская философия сильно трогала меня, владела мною лет 6—7,— писал Чехов в марте 1894 года,— и действовали на меня не основные положения, которые были мне известны и раньше, а толстовская манера выражаться, рассудительность и, вероятно, гипнотизм своего рода» (П., 5, 283).

Как трудно нам проникнуть к «истокам» чеховской личности вообще, к обстоятельствам, причинам и ходу формирования ее неповторимого своеобразия, так же скрыта от нас, в частности, и история обращения Антона Павловича к философии Толстого.

Ссылаясь на приведенное выше, позднее свидетельство самого Чехова, легко при желании объяснить случившееся исключительно художественной мощью толстовской проповеди — «манерой выражаться ...гипнотизмом своего рода».

Однако слово «рассудительность» говорит и о силе воздействия толстовской логики, мысли, всепроникающего анализа человеческой души и взаимных отношений между людьми. Именно беспощадность и отвага этого толстовского исследования, толстовской диагностики состояния окружающего общества и человеческой души,— то, что порой пугало. Суворина, ужасавшегося «ледяному холоду анализа» в «Смерти Ивана Ильича»,— привлекали и восхищали Чехова.

Наконец, необычайно важным был для него Толстой и как образец человеческого и художнического поведения, объективности, свободы от предвзятости, пристрастий, групповых и кружковых предубеждений.

Много лет спустя, уже освобождаясь от первоначального толстовского «гипнотизма», Чехов писал: «Нужно верить в бога, а если веры нет, то не занимать ее места шумихой, а искать, искать, искать одиноко, один на один со своею совестью...» (XIX, 195).

¹ А. П. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М., «Художественная литература», 1972, с. 384.

Позиция чисто чеховская, но возможность, плодотворность, нужность такого «одинокого» искания была утверждена для писателя примером Толстого, мучительно и героически прокладывавшего свой собственный путь.

Вряд ли Чехов знал про дневниковую запись Льва Николаевича 20 мая 1884 года, где описание тягостного дня, бедности и грубости деревенских будней, суетности близких завершается поразительными словами: «Как тут жить, как прорывать этот засыпающийся песок? Буду рыть»¹.

Это ведь тоже «искать, искать, искать одиноко, один на один со своею совестью».

Собственно в защиту того же права на поиски и был написан чеховский рассказ «Хорошие люди», первоначально опубликованный в «Новом времени» под названием «Сестра» (22 ноября 1886 г.).

Исследователи сравнивают мысль этого рассказа с высказанной почти одновременно Н. С. Лесковым оценкой споров вокруг учения Толстого: «Есть хвалители, есть порицатели, но совестливых и толковых судей нет»².

Одним из таких порицателей и является литератор Владимир Семенович Лядовский, характеристикой которого открывается рассказ Чехова: «...мне всякий раз казалось... что еще во чреве матери в его мозгу сидела наростом вся его программа. Даже в его походке, жестикуляции, в манере сбрасывать с папиросы пепел я читал всю эту программу от а до ижицы, со всей ее шумихой, скукой и порядочностью»³.

Сестра Лядовского, Вера Семеновна, пережив личную драму, разуверилась во всем и сосредоточила свою привязанность на брате, сделавшемся предметом ее благоговения: «Обыкновенно, когда он писал, она сидела

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 49, с. 96.

² См. примечания А. С. Мелковой к рассказу (С., 5, 667).

³ Обстановка его рабочего кабинета не описана Чеховым подробно, но, вероятно, похожа на ту, что окружает другого литератора, Краснухина, в рассказе «Тсс...»: «На столе ничего случайного, будничного, но все, каждая самонаименьшая безделушка, носит на себе характер обдуманности и строгой программы. Бюстики и карточки великих писателей, куча черновых рукописей, том Белинского с загнутой страницей, затылочная кость вместо пепельницы, газетный лист, сложенный небрежно, но так, чтобы видно было место, очерченное синим карандашом, с крупной надписью на полях: «Подло!»

возле и не сводила глаз с его пишущей руки. В это время она походила на большое животное, греющееся на солнце».

Но жизнь берет свое, в Вере Семеновне идет тайная внутренняя работа, заставляющая ее отнестись к безапелляционным разглагольствованиям брата критически и заинтересоваться толстовскими идеями, о которых Владимир Семенович судит поверхностно и свысока. «Непротивление злу выражает безучастное отношение ко всему, что в сфере нравственного именуется злом», — утверждает он, явно без серьезного знакомства с делом. «...Вместо лица, он видел перед собой вуаль, вместо поля битвы — туман и дым», — читаем в первоначальном, газетном варианте рассказа.

Примечательно, что в этой редакции Вера Семеновна, врач по профессии, говорила о необходимости проверить толстовские идеи при помощи научного метода:

«Отчего бы не отдать всю свою жизнь тому, чтобы успокоить людей, доказать им, что непротивление — не лепость или благо? Отнестись к этому вопросу честно, с восторгом, с той энергией, с какой Дарвин писал свое «О происхождении видов», Брем — «Жизнь животных», Толстой — «Войну и мир»... Изучи ты историю и литературу вопроса, возьми себе на помощь биологию, литературу, философию, естественные науки, как это делают настоящие добросовестные мыслители. Одни естественные науки могут дать тебе ключ к разгадке!» (С., 5, 589).

Думается, что здесь явно звучит голос самого автора с его восторгом перед Дарвином и «его приемами» исследователя (П., 1, 65). В письме современника сохранилось свидетельство о том, как Чехов в споре с приятелями «доказывал, что нужно хорошенько разобраться в толстовской теории непротивления злу, а пока нельзя честно говорить ни за, ни против...»¹

Это, по всей вероятности, во многом объясняет, почему впоследствии Чехов изъясил из текста рассказа столь пылкий и слишком «личный» монолог.

А. Дерман был совершенно прав, когда писал, что «в данном рассказе толстовство является реакцией на рутину и протестом против нее»².

¹ «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова», с. 148.

² А. Дерман. Творческий портрет Чехова. М., «Мир», 1929, с. 189.

В высшей степени знаменательно, что Владимир Семенович, прежде любивший говорить о драматизме судьбы сестры, после ее размышлений о «толстовстве» исключительно занят той обидой, которую она ненароком нанесла его «взглядам» и писаниям. На его глазах напряженно ищет выхода, хотя бы даже иллюзорного, с болью вырывается из темницы пассивности и горя живой, родной ему человек, а он «думал... не о муках одиночества, какое переживает всякий начинающий мыслить по-новому, по-своему¹, не о страданиях, какие неизбежны при серьезном душевном перевороте, а о своей оскорбленной программе, о своем уязвленном авторском чувстве».

Вряд ли можно согласиться с определением этого рассказа как «истории бессмысленного разрушения живых, естественных человеческих связей»². Разрыв брата с сестрой обнаруживает как раз непрочность, формальность этих связей, чтобы не сказать — полное их отсутствие, дотоле скрадывавшееся депрессией Веры Семеновны, временным параличом ее душевной жизни.

В характеристике Владимира Семеновича ощущается нескрываемая авторская оценка. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить рассказ с некоторыми пунктами сердито-назидательного письма Чехова к брату Николаю о «воспитанных людях»:

«Они не рисуются. — Они не суетны. Их не занимают такие фальшивые бриллианты, как знакомства с знаменитостями... Они смеются над фразой: «Я представитель печати!...» (П., 1, 223, 224):».

Вспомним слова Владимира Семеновича: «Я занимаюсь литературой!», — и то, что «в нем был виден пишущий, когда с вдохновенным лицом возлагал он венок на гроб какой-нибудь знаменитости или с важным, торжественным выражением собирал подписи для адреса; его страсть знакомиться с известными литераторами...».

Сквозь легкую «вуаль» чеховских мнимых похвал герою ясно различимо истинное лицо претенциозного профана, «постоянная восторженность» которого таила за собой, в сущности, совершенное безразличие к жизни:

«Он находил, что автор... искренен и знает прево-

¹ Вспоминаются вышеприведенные строки из чеховского письма: «авангарду всегда плохо».

² И. Гурвич. Проза Чехова, с. 57.

сходно крестьянскую жизнь. Сам критик был знаком с этой жизнью только по книгам и понаслышке, но чувство и внутреннее убеждение заставляли его верить рассказу».

Но столь же «симпатичной» находит он и идею другой повести, где «изображалась тягость нелегального положения светской дамы, живущей под одной крышей с любовником и со своим незаконнорожденным ребенком».

В самой этой параллели, в деловитом упоминании о том, что он «писал быстро, без помарок и остановок» и что перо его «взвизгивало» (видимо, тоже от восторженности), невозможно не ощутить злой иронии.

В сущности, Владимир Семенович такой же литератор, как Кунин («Кошмар») — «непременный член по крестьянским делам присутствия».

Герою рассказа «Кошмар» можно даже в известном смысле отдать предпочтение, потому что последний разговор с отцом Яковом все-таки пробудил в его душе сознание какой-то неведомой ему дотоле реальности и угрызения совести.

Владимир Семенович же наглухо забронирован от таких «уколов» жизни. При всей своей «любви» к сестре, судьба ее скорее являлась для него лишним поводом для прекраснодушной болтовни. С «красивым писательским жестом» он уподоблял сестру книге, которая «валяется в пыли, как ненужная вещь, но раскройте ее, и она заставит вас побледнеть и заплакать». Однако же, в сущности, сам он никогда не задавался мыслью «раскрыть» эту «книгу» и действительно попытаться понять ее. Перефразируя слова, относящиеся к герою чеховского рассказа «Житейская мелочь»: торчит перед глазами сестра, а к чему она тут, какую роль играет, как соотносится с его «программой» — и думать об этом как-то не хочется.

Ему дела нет до того, что с ней происходит. «Я уже рукой махнул, пусть мыслит, как хочет, но зачем она говорит, зачем волнует меня», — жалуется он. После ее внезапного отъезда «в N-скую губернию, оспу прививать» (дело в то время отнюдь не безопасное!) Владимир Семенович «тотчас же сел за стол и принялся за фельетон».

Вера Семеновна обрисована в рассказе менее подробно и сравнительно с братом играет второстепенную

роль, но ее уход из дому — это один из тех решительных поступков, которые импонировали Чехову как проявление самостоятельности натуры. «Мне всякая своеобразность нравится, а особенно такая, к(ото)рая долго держится в человеке», — писал он Лейкину, защищая одного из сотрудников «Осколков», Билибина (П., 2, 21).

Неизвестно, что ждет Веру Семеновну впереди, как и героиню «Переполюха» Машеньку, да и некоторых более поздних персонажей Чехова («Невеста»). Кое-кто из них, во всяком случае, вполне может оказаться причастным к самым драматическим ключевым событиям жизни, русской истории, хотя в чеховских рассказах не содержится никаких многозначительных указаний на этот счет. Но впереди у них смутно маячит «поле битвы» — в широком значении слова, — жизнь, суровая действительность, ее подлинные заботы, тревоги, надежды, а не «туман и дым» рутинерских разглагольствований.

Чеховское «толстовство» — это не покорное послушничество у яснополянского «старца», у некоего духовного отца, а радость встречи со сходно мыслящим художником, восторженное преклонение перед бесстрашием мышления, диагностическим и «хирургическим» искусством старшего «коллеги», стремление освоить его опыт и приемы.

Быть может, очевиднее всего это выступает в «Огнях» (1888).

При своем появлении в «Северном вестнике» этот рассказ вызвал более или менее дружные отрицательные отзывы и в печати, и даже в письмах некоторых друзей и знакомых самого автора.

«Его настроение, — писал впоследствии об этом рассказе В. Г. Короленко, — значительно усложнялось, а пожалуй, и омрачалось несколькими циничными, но еще более грустно-скептическими нотами...»¹

Беллетрист И. Л. Щеглов не видел в «Огнях» нравственного вывода. Суворин считал, что Чехов не решил вопроса о пессимизме. И даже в наше время некоторые исследователи, в сущности, повторяют эти суждения, говоря о том, что писатель «не справился» с решением поднятой проблемы и что повесть говорила не о сложности проблемы, а всего лишь о растерянности автора.

¹ «Чехов в воспоминаниях современников», 1960, с. 144.

Сам Чехов, которому повесть, судя по его письмам, далась очень трудно, впоследствии не включал «Огни» ни в сборники, ни в собрание сочинений. Тем не менее произведение это представляется важным звеном в творчестве писателя. В нем есть зерно его будущих созданий (в первую очередь — «Палаты № 6», некоторые мотивы которой почти текстуально совпадают с впервые прозвучавшими в «Огнях»).

«Наше мышление не так невинно, как вы думаете», — говорит инженер Ананьев студенту фон Штенбергу и в доказательство рассказывает случившуюся с ним историю. Однажды в молодости «возвышенно-философские» размышления инженера о суете сует послужили ему не только превосходным «щитом», помогли отгородиться от всего задевающего, ранящего, что происходит вокруг, но и позволили, в сущности, поступать заодно с теми, кто пользуется несовершенством, запутанностью, несправедливостью жизни в своих корыстных целях.

Диковинным образом «аристократическая», «надзвездная» философия смыкается с самой заурядной бесчеловечной практикой.

«...наше мышление, отрицая смысл жизни, тем самым отрицает и смысл каждой отдельной личности, — возмущенно доказывает Ананьев: — Понятно, что если я отрицаю личность какой-нибудь Натальи Степановны, то для меня решительно все равно, оскорблена она или нет».

Женское имя кажется в этом отвлеченном контексте такой же условностью, как и все рассуждение в целом, — некой алгебраической формулой. Но в дальнейшем рассказе Ананьев в эту «формулу» подставляет конкретную человеческую личность — давнюю гимназическую знакомую — Наталью Степановну, по прозвищу Кисочка.

Встретившись с ней, уже замужней, инженер в те далекие годы низко воспользовался ее горем, оскорбленностью неудачным супружеством, порывом доверчивости и симпатии, вызванным встречей со свидетелем прежней, счастливой поры.

В последовательном и беспощадном саморазоблачении Ананьевым тогдашних своих мыслей и побуждений чувствуется несомненное влияние толстовской «школы»:

«Я помнил, что на кладбищенских воротах есть надпись: «Грядет час, в онъ же вси сущие во гробех услышат глас сына божия», отлично знал, что рано или поздно настанет время, когда и я, и Кисочка, и ее муж... будем лежать за оградой под темными деревьями, знал, что рядом со мной идет несчастный, оскорбленный человек,— все это я сознавал ясно, но в то же время меня волновал тяжелый, неприятный страх, что Кисочка вернется (домой. — А. Т.) и что я не сумею сказать ей то, что нужно. Никогда в другое время в моей голове мысли высшего порядка не переплетались так тесно с самой низкой, животной прозой, как в эту ночь...»

История подобного преступления перед ближним, ставшего толчком к мукам совести, раскаянию и, наконец, духовному преображению, перевороту,— сюжет типично толстовский, дающий полную свободу его морально-нравственной проповеди. «Дойти до убеждения вы можете только путем личного опыта и страданий!...» — говорит Ананьев.

Однако Чехов был уже настолько самостоятельным художником, что полностью следовать чужим путем для него было невозможно. Не без труда, но упорно «выгребает» он против могучего течения толстовской «рассудительности» на свой, «чеховский» берег, где читателю не предписываются какие-либо новые «скрижали», а лишь предлагается задуматься надо всем происшедшим.

В известном письме к А. Н. Плещееву (4 октября 1888 г.) Чехов четко изложил свою «программу»: «Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и — только... Фирму и ярлык я считаю предрассудком. Мое святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались».

Комментируя это письмо, В. А. Келдыш отмечал: «Глубоко социальный художник, он вместе с тем скептически относится к *конкретно-идеологическим определенностям* своего времени. Скепсис этот говорил о проницательной мысли: «святая святых» писателя — идея свободного человека — требовала гораздо большего, чем современные ему консервативные, либеральные, народнические и т. п. общественные программы... Именно

в Чехове русский реализм как бы осознает — впервые с такой ясностью — недостаточность социальных идеологий, которые определяли развитие общественной мысли и литературы до этого рубежа»¹.

«Многое было сказано ночью, — говорится от лица повествователя, — но я не увозил с собою ни одного решенного вопроса, и от всего разговора теперь утром у меня в памяти, как на фильтре, оставались только огни и образ Кисочки».

Но и сам образ Кисочки не то чтобы меркнет при утреннем свете, но входит в соприкосновение со всей будничной, разнообразной действительностью и тем самым теряет свою обособленность, «иллюстративный» характер и становится лишь частью огромного и сложного мира, который трудно, а пожалуй, и просто невозможно охватить единым, всевидящим и всепроникающим взглядом.

В мир этот входят и мужик, который никак не может отыскать какого-то инженера Чалисова, неуловимого почти как Варламов, и копошащиеся в утреннем тумане рабочие, и изображенная «крупным планом», как в кино, и, может быть, поэтому тревожащая явным сходством с работающими вокруг людьми лошаденка, которая «плелась на насыпь и, изо всех сил вытягивая шею, тащила за собою телегу с песком...»

Совершенная моральная «толстовская» определенность рассказа Ананьева всем этим затуманивается, ставится под сомнение. И это вызвало в критике недоумение.

Дважды повторенное повествователем утверждение — «Ничего не разберешь на этом свете!» — загнипнотизировало критиков, посчитавших его выражением авторской философии. Между тем даже в речи самого повествователя эта «формула» не отличается столь уж категорическим характером: «Я думал, а выжженная солнцем равнина, громадное небо, темневший вдали дубовый лес и туманная даль *как будто* говорили мне: «Да, ничего не поймешь на этом свете!» (курсив мой. — А. Т.).

Конец повести не означает здесь *итога* размышлений, вывода, а напротив, вносит в нее ноту тревожной неуспокоенности, неудовлетворенности.

¹ В. А. Келдыш. Русский реализм начала XX века, с. 74.

В отклике на «Скучную историю» (1889) В. Буренин писал, что Чехов «вовсе не думал написать свою «Смерть Ивана Ильича»; но эта оговорка сама по себе знаменательна. Определенная параллель между этими, близкими по времени появления произведениями напрашивалась: ¹ и тут и там перед лицом близящейся смерти в герое происходила совершенная переоценка прожитой жизни.

«Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная», — писал Толстой, и, может быть, эти слова смутно вспоминались впоследствии читателям чеховской повести.

Однако судьбу Николая Степановича уже нельзя назвать ни простой и обыкновенной, ни тем более ужасной. Не тянулся он, подобно толстовскому герою, «как муха к свету... к наивысше поставленным в свете людям», не любил давать людям другого, низшего ранга «чувствовать, что вот он, могущий раздавить, дружески просто обходится с ними», и т. д.

Напротив, с его именем «тесно связано понятие о человеке знаменитом, богато одаренном и несомненно полезном». В простоте и легкой иронии, с какими Николай Степанович, от лица которого ведется повествование, аттестует себя, ощущается человек недюжинный, «редкий экземпляр», как говорит его воспитанница Катя. И легко поверить, что в списке его друзей были Пирогов, Кавелин и поэт Некрасов, «дарившие его самой искренней и теплой дружбой».

Бывшая актриса, Катя уверяет, что сыграть Николая Степановича на сцене невозможно. И действительно, герой повести не уместается в привычные амплуа тех лет — ни в актерские, ни в «беллетристические».

В. Буренин считал, что Чехов в «Скучной истории» «не имел в виду ничего, кроме патологического исследования в беллетристической форме». Бесспорно, симптомы одряхления и смертельной болезни профессора

¹ См., например, отзыв «Русских ведомостей» 4 декабря 1889 г.: «Автор, очевидно, писал ее под подавляющим влиянием «Смерти Ивана Ильича»... и не мог отделаться ни от формы, ни даже от содержания этого последнего произведения... Странно, что такой, казалось, самостоятельный писатель впал в столь неудачную подражательность» (цит. по кн.: В. Лакшин. Толстой и Чехов. Изд. 2-е, испр. М., «Советский писатель», 1975, с. 279).

описаны в повести с большой реалистической выразительностью и вместе с тем с огромным тактом.

Однако главный драматизм повествования в ином, в том, как героя, если употребить выражение из толстовского дневника, «затягивает и затягивает... илом»¹.

Его чисто физическое угасание оказывается заметно сродни общему процессу обесцвечивания жизни, происходящему вокруг, — как сугубо частной, так и имеющей уже несомненно общественное значение.

Правда, чувствительность героя ко всему, выходящему за рамки его профессиональных, научных интересов, не очень велика: он, по собственному свидетельству, «никогда... не совал своего носа в литературу и в политику». «Где другие протестовали и возмущались, — говорит он Кате, — там я только советовал и убеждал». И мы вправе видеть в этом отражение его общей, мировоззренческой, политической позиции.

Однако многочисленные детали, разбросанные по повести, дают нам ощутить тягостное давление игнорируемой героем «политики» на быт и судьбы людей, его окружающих.

Так, знакомая герою тридцать лет дорога в университет примечательна не только «зарубками» его лирических воспоминаний, но и характерным наброском микропортретов сменяющихся хозяев бакалейной лавочки, где вместо «толстой бабы, любившей студентов за то, что «у каждого из них мать есть», «теперь сидит рыжий купец, очень равнодушный человек».

В самом университете исчезновение живой души выражается больше всего в образе прозектора Петра Игнатьевича, в котором замкнутость в пределах своей профессии, свойственная уже и его патрону Николаю Степановичу, доходит до самых крайних пределов. И, думая о том, что это, вполне вероятно, его преемник, профессор ужасается будущему: «моя бедная аудитория представляется мне оазисом, в котором высох ручей...»

Характерный образ! Студенческая аудитория, общение с нею — последний оазис и для самого героя. За пределами этого оазиса расстилается пустыня.

Размышления Николая Степановича о своих «милых мальчиках» высвечивают в его душе тот «святой угол», который долгие всего в ней сохраняется. Разговоры об

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 49, с. 81.

измельчании молодежи,— ощущает он,— «производят на меня всякий раз такое впечатление, как будто я нечаянно подслушал нехороший разговор о своей дочери... Студенческие грехи досаждают мне часто, но эта досада ничто в сравнении с тою радостью, какую я испытываю уже 30 лет, когда беседую с учениками, читаю им, приглядываюсь к их отношениям и сравниваю их с людьми не их круга».

И как бы ни зарекался профессор от «сования носа» в политику, но его защита молодежи выглядела в ту пору совсем не столь уж индифферентно, если вспомнить хотя бы те комментарии, которыми сопровождала реакционная печать раскрытие заговора Александра Ульянова и его товарищей в марте 1887 года.

Катковские «Московские ведомости» уверяли, что нигде в России нет никакой опасности порядку, «у нас нет ни пролетариата, ни рабочего вопроса... ни организованных политических партий, домогающихся власти», и т. п., кроме «искусственной фабрикации» последних «из детей, из учащейся молодежи, которую злоумышленная пропаганда уловляла в свои сети»¹. В свою очередь, «Новое время» указывало на «вред» сосредоточения в столице высших школ, откуда «вытекает целый ряд новых неестественных явлений», и на массу людей с «правами образования», как на «готовую почву для всякой злой немочи, откуда бы она ни шла»².

Не драматизируя семейных отношений Николая Степановича, подобно тому как это сделано в «Смерти Ивана Ильича», Чехов рисует глубокое отчуждение его от жены и дочери. А единственная оставшаяся у него живая привязанность, сирота Катя, давно растеряла былую «необыкновенную доверчивость» к миру и людям, и у нее на лице — «выражение теперь холодное, безразличное, рассеянное, как у пассажиров, которым приходится долго ждать поезда».

Отношения профессора и Кати в какой-то мере можно сравнить с теми, что существовали между братом и сестрой в «Хороших людях», с той, конечно, разницей, что Николай Степанович несравненно значительнее Владимира Семеновича и куда больше заслуживает любви и преклонения.

¹ «Московские ведомости», 1887, 5 марта.

² «Новое время», 1887, 8 марта.

Однако и тут на известной ступени взаимоотношений героев оказывается, что его духовная притягательность, духовная опека над Катей основаны на довольно призрачных основаниях.

«Воспитанный, скромный и честный малый», как не без скрытого сарказма рекомендует себя герой в начале повести, в сущности, был беспомощен не только в политике, но даже и в делах близких ему людей, и тогда, когда, вероятно, просто необходимо было «протестовать и возмущаться».

Заменявший Кате отца, любивший ее, Николай Степанович, однако, в драматические моменты ее судьбы «играл по отношению к ней довольно незавидную и странную роль»: «всякий раз я терялся, и все мое участие в ее судьбе выражалось только в том, что я много думал и писал длинные, скучные письма, которых я мог бы совсем не писать».

По определенной инерции поучений такого рода у него даже без особой нужды начинают срываться с языка сентенции, столь же бесспорные, сколь и бессодержательные:

«Часто я спрашиваю ее:

— Катя, чем ты будешь жить, когда промотаешь отцовские деньги?

— Там увидим,— отвечает она.

— Эти деньги, мой друг, заслуживают более серьезного отношения к ним. Они нажиты хорошим человеком, честным трудом.

— Об этом вы уже говорили мне. Знаю».

Страшно сказать, но в подобных ситуациях друг Пирогова, Кавелина и Некрасова начинает напоминать пустослова.

В отличие от рассказа «Хорошие люди», окончательный разрыв между профессором и Катей наступает не в результате докторальной уверенности бывшего «лидера» этого содружества в том, что «на Шипке все спокойно».

Лядовский воспринял отъезд сестры как облегчение, разрешение кризиса их отношений:

«Брат поглядел вслед на ее рыжий ватерпруф, на покачивания ее стана от ленивой походки, насильно вздохнул, но не возбудил в себе чувства жалости. Сестра была для него уже чужой. Да и он был чужд для нее. По крайней мере, она ни разу не оглянулась».

Вернувшись к себе в комнату, Владимир Семеныч тотчас же сел за стол и принялся за фельетон».

Финал «Скучной истории» во многом повторяет эту сцену, но он несравненно лаконичнее и драматичнее:

«Я молча провожаю ее до дверей... Вот она вышла от меня, идет по длинному коридору, не оглядываясь. Она знает, что я гляжу ей вслед, и, вероятно, на повороте оглянется.

Нет, не оглянулась. Черное платье в последний раз мелькнуло, затихли шаги... Прощай, мое сокровище!»

Владимир Семеныч невольно обманывал сестру своим мнимым всеведением и так, видимо, и умер в сознании полезности своей деятельности. К нему в высшей степени относится замечание одного из толстовских героев о том, что «человек может прожить сто лет и не хватиться того, что он давно умер и сгнил».

Николай Степанович же в соответствии со своей медицинской профессией не питает иллюзий ни по поводу своей болезни, ни по поводу собственной полезности. Его самоисследование так беспощадно честно, что временами напоминает нечто вроде патолого-анатомического акта.

И тем сильнее и неожиданнее выглядит лиризм финала. Катя, та самая Катя, которая разочарована и склонна к хуле на все, на молодежь, на свою былую любовь — театр, оказывается воплощением еще тлеющей в стариковском теле профессора жизни, предметом такой же нежной привязанности, как оставшееся уже где-то вдали многоголовое «море» молодой аудитории.

Она уходит — и как будто душа отлетает от героя. В этот миг в нем исчезает все наносное. И с небывалой искренностью, как прощальный крик, как последний вздох, звучит это «Прощай, мое сокровище!».

При всей внешней близости «Скучной истории» к «Смерти Ивана Ильича» чеховская повесть содержит в себе иное, чем у Толстого, и, если можно так выразиться, более злободневное содержание.

Казалось бы, плачевный финал старого ученого является подтверждением и, так сказать, частным выводом из толстовской концепции о ложности направления современной науки (как и искусства) и тщетности трудов «тех ученых, которые в простодушии своем всю свою

жизнь заняты исследованием микроскопических животных и телескопических и спектральных явлений»¹.

Николай Степанович, которого, по его собственному определению, «судьбы костного мозга интересуют больше, чем конечная цель мироздания», естественно, должен быть вроде причислен именно к этой категории.

Но повесть Чехова — совсем не о том, как ученый смиряется духом.

Примечательно, что формированию окончательного замысла «Скучной истории» и работе над нею предшествовала уже упоминавшаяся полемическая переписка с Сувориным в мае 1889 года по поводу на шумевшего романа Поля Бурже «Ученик». Отголоски этого спора возникают и после появления «Скучной истории» в печати — в декабре 1889 года. И в этих отголосках слышится нечто весьма неожиданное, с точки зрения тех, кто рассматривал Чехова той поры как послушного ученика «великого Льва», а его повесть как написанную «под подавляющим влиянием» «Смерти Ивана Ильича».

Напоминая Суворину свое письмо, где говорилось «о Бурже и Толстом», Чехов делает парадоксальное пояснение: «Я хотел только сказать, что, современные лучшие писатели, которых я люблю, служат злу, так как разрушают» (П., 3, 308).

Главное обвинение, предъявляемое и в этом, и в прежних письмах роману Бурже, заключается в том, что сюжет и герой книги «компрометируют в глазах толпы науку, которая, подобно жене Цезаря, не должна быть подозреваема» (П., 3, 308).

В конце письма снова упоминаются «авторы вроде Бурже и Толстого». Сближение довольно неожиданное, особенно если вспомнить, что Лев Николаевич, прочитав «Ученика», занес в дневник лаконичную оценку: «...какая гадость!»²

Однако толстовское негодование, видимо, было направлено главным образом против художественной искусственности книг этого автора, охарактеризованных позднее Толстым в ряду других произведений как «работа мысли без сердца, а с чучелой вместо сердца»³.

Но тот поход против материализма, в котором видел главный порок «Ученика» Чехов, разумеется, нисколь-

¹ «Л. Н. Толстой о литературе». М., Гослитиздат, 1955, с. 204.

² Там же, с. 241.

³ Там же, с. 307.

ко не возмущал Толстого, поскольку он сам в те дни как раз занимался доказательством того, что «наука теперешняя не права, п(отому) ч(то) не служит религии» и «те, к(оторые) называют себя жрецами науки, потеряли религиозную основу... и не имеют целью единение всех, а свои дилетантские интересы, славу и divertissement¹»².

И парадоксальное сближение, объединение имен Бурже и Толстого объясняется именно тем, что от них обоих, по мнению Чехова, хотя, разумеется, с разной степенью авторитета и художественной убедительности, «достаётся» естественным наукам, и без того являющимся постоянной мишенью реакции.

«Ученик» насквозь литературен. Горький отмечал влияние, оказанное на замысел романа Бурже историей Раскольникова. Действительно, многое в сюжете и мыслях молодого Робера Грелу навеяно Достоевским.

Одновременно автор заставляет героя, когда тот попадает учителем в дворянский замок, сравнивать свои ощущения с испытываемыми в аналогичной ситуации Жюльеном Сорелем в знаменитом романе Стендаля «Красное и черное».

Именно примером Грелу, в первую очередь, аргументировал Горький свое известное суждение в статье «Разрушение личности», что «исповедь сына века» (название известного романа Мюссе. — А. Т.) бесчисленно и однообразно повторяется в целом ряде книг и каждый новый характер этого ряда становится все беднее духовной красотой и мыслью, все более растрепан, оборван, жалок³.

В конкретном случае в романе Бурже обращает на себя внимание и явная тенденциозность замысла обрисовки героев, их «чучельность», если вспомнить определение Толстого.

Робер Грелу пытается применить психологические теории своего кумира — знаменитого материалиста Адриена Сикста — для завоевания сердца дочери хозяина замка Шарлотты и, в конце концов, становится виновником ее самоубийства.

¹ Развлечение (фр.).

² Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 50, с. 176—177. Запись от 9 ноября 1889 г.

³ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, М., Гослитиздат, 1953, с. 47.

В тюрьме он описывает все с ним происшедшее и посылает эти записки Сиксту. «Мрачная история так подло подстроенного оболыщения, ужасного предательства и прискорбного самоубийства ставила философа лицом к лицу со страшным фактом,— утверждает Бурже,— с влиянием его идей, оказавшихся разлагающими и дедовскими, хотя он лично жил в полном самоотречении и его идеалом всегда была чистота».

У русского читателя той поры мысли Сикста, вполне вероятно, могли ассоциироваться с умонастроением, которое возникало и на его родине, например, после покушения Каракозова на Александра II в 1866 году. Тогда, по свидетельству современника, Г. З. Елисеева, «люди ни в чем не повинные стали задумываться над тем: действительно ли они ни в чем не повинны, не позволили ли они в своих писаниях говорить иногда такие мысли и слова, которые могли бросить... мысль и решение на это покушение...»¹

Роман завершается тем, что брат Шарлотты граф Андре убивает «собратителя», а потрясенный всем случившимся ученый, «впервые почувствовав беспомощность своей доктрины... склонился перед непостижимой тайной человеческой судьбы» и испытал «потребность молиться».

Этот финал, где Бурже, по выражению Чехова, из большого ученого, «орла», сделал карикатуру, наверное, не удовлетворял Толстого-художника, но не так оскорблял, как рыцаря науки — Чехова:

«Сикст, читающий «Отче наш», умилил Евгения Кочетова (сотрудника «Нового времени». — А. Т.), — иронизирует Антон Павлович, — но мне досадно. Коли нужно смело говорить правду от начала до конца, то такой фанатик ученый, как Сикст, прочитав «Отче наш», должен затем вскочить и, подобно Галилею, воскликнуть: «А все-таки Земля вертится!» (П., 3, 215).

Думается, что знакомство с романом Бурже и спор с Сувориным, бесспорно, сыграли определенную роль и в творческой истории чеховской повести, и в самом ее содержании.

И «Ученик», и «Скучная история» открываются странными характеристиками знаменитых ученых — Адриена Сикста, «которого англичане называют французским Спенсером», и Николая Степановича, чье имя

¹ «Шестидесятые годы», М. — Л., «Academia», 1933, с. 334.

«в России... известно каждому грамотному человеку, а за границею... упоминается с кафедр с прибавкою известный и почтенный».

Однако вместо «донельзя утрированной», как считал Чехов, фигуры Сикста, который был счастлив своей сугубо отвлеченной умственной жизнью, пока не увидел ее пагубных плодов на примере Робера Грелу, в повести Чехова нарисована куда более обыденная и реальная драма ученого и человека.

«Душевная жизнь» Сикста, по словам Бурже, ограничивалась тем, что он, «возможно» (!), любил свою мать. Подобная же намеренная односторонность и предвзятость ощущается и в том, что судьба Робера Грелу — единственное известное нам «практическое» осуществление, применение теорий «французского Спенсера», и этого, по авторской логике, вполне достаточно, чтобы доказать их вред.

Оба произведения заканчиваются *поражением* знаменитых ученых. О чувствах, испытанных Сикстом в финале романа, уже говорилось. И Николай Степанович к концу своей жизни, дотоле казавшейся ему «красивой, талантливо сделанной композицией», обнаружил в себе отсутствие «чего-то общего, что связывало бы все... в одно целое... того, что называется общей идеей или богом живого человека».

Любопытно, что в некоторых критических статьях того времени «Скучная история» истолковывалась так, как будто речь идет о произведении, идейно тождественном «Ученику». Так, в статье Л. Оболенского, напечатанной в «Русском богатстве», утверждалось, что в повести «показано ярко, наглядно, психологически неоспоримо, что одна наука и специализация в ней невозможны для истинно разумной жизни, без господства высшей объединяющей идеи, т. е. религии» (С., 7, 675).

Однако трагедия Николая Степановича — совсем не в том, что он своими учеными проповедями толкнул кого-либо на ужасающе бесчеловечный поступок, подобный совершенному Грелу, а в ином.

«Читаете Вы уже 30 лет, а где ваши ученики?» — говорит ему Катя, и, хотя профессор ужасается резкости ее суждений, подобные мысли посещают и его самого.

Что касается науки, то, независимо от его намерений, в его наследники метят скорее всего бесцветнейший

Петр Игнатьевич да один из тех безымянных и безликих «молодых жрецов науки», которые, как это описано в повести, являются к старому профессору за... темой для диссертации, терпеливо сносят все его колкости и вспышки и — добиваются своего (кстати, изображенный в повести молодой диссертант ведет себя очень похоже на жениха Лизы — проходимца Гнеккера).

Однако соотношение учителя и ученика существует в повести не столько даже в сравнительно мало обрисованной Чеховым собственно научной сфере, сколько в «частной» жизни героев.

В финале «Скучной истории» Катя обращается к Николаю Степановичу с примечательными словами: «Ведь вы мой отец, мой единственный друг!.. *Вы были учителем!* Говорите же: что мне делать?» (курсив мой. — А. Т.).

Известно, как оскорблялся Чехов предположением Суворина о том, что Катя влюблена в профессора¹. И не даром: подобные «догадки» игнорировали очевидную основу их отношений: Николай Степанович был для Кати, казался ей *учителем* жизни.

Их последняя встреча в Харькове — пик постепенно нарастающего в повести драматизма, который ярко обнаружился уже в ночных сценах на даче.

«Бывают страшные ночи с громом, молнией, дождем и ветром, которые в народе называются воробыными, — начинает свой рассказ об этой ночи профессор. — Одна точно такая же воробыная ночь была и в моей личной жизни...»

Последующие события разворачиваются на фоне «великолепной» погоды: «...на небе спокойная, очень яркая луна и ни одного облака. Тишина, не шевельнется ни один лист». Так что гроза бушует в человеческих душах.

В непонятной родителям истерике бьется Лиза («Я не знаю, что со мною... Тяжело!»), и на какое-то время в ее порыве к отцу, в ее бессвязном «лепете» воскресает детская доверчивость, надежда на понимание и помощь. Впоследствии, узнав вместе с героем о ее тайном венчании с Гнеккером, догадываешься, что в ее душе в эти часы творилось, какие сомнения ее одолевали!

Но Николай Степанович оказывается бессильным почуять и понять этот душевный кризис: «Что же я могу сделать? Ничего не могу. На душе у девочки какая-то

¹ См. его письмо к Плещееву от 21 октября 1889 г.

тяжесть, но я ничего не понимаю, не знаю и могу только бормотать.

— Ничего, ничего... Это пройдет... Спи, спи...»

В ту же ночь столь же внезапный (*внешне* внезапный) порыв толкает к герою и Катю, которой тоже «вдруг почему-то стало невыносимо тяжело»: «Брови ее поднимаются, глаза блестят от слез, и все лицо озаряется, как светом, знакомым, давно не виданным выражением доверчивости».

Так дважды в эту ночь близкие герою люди уповают на его помощь — и оба раза напрасно. В финале же окончательно проясняется двойная трагедия — *ученика*, обманувшегося в *учителе*, и самого *учителя*, покидаемого *учеником* (в данном случае — Катей).

Разумеется, видеть в чеховской повести произведение исключительно полемическое было бы неверно, но никак нельзя игнорировать того очевидного факта, что впечатления, вынесенные Антоном Павловичем из чтения романа Бурже, были частью той творческой атмосферы, в которой создавалась «Скучная история». Весьма характерно, что, оспаривая мнение Суворина о своей повести, Чехов писал ему (17 октября 1889 г.): «Где Вы нашли публицистику? ...Значит, и «Disciple»¹ Бурже публицистика?»

Быть может, не без известного влияния на само название повести остались чеховские размышления над романом Бурже, позднее отозвавшиеся в письме к Суворину 27 декабря 1889 года, где говорится о писателях, которые «изошряют свою фантазию до зеленых чертиков и изобретают несуществующего полубога Сикста и «психологические опыты».

Изошренной фантастичности сюжета Бурже у Чехова противостоит обыденная, *скучная история* со своим скрытым и горьким драматизмом.

При всей безотрадности рисуемого автором прозрения старого ученого, в ней нет преднамеренного осуждения ни героя, ни тем более самого человеческого познания.

Даже в тот миг, когда Николай Степанович «оравнодушел ко всему», осознал свое положение и понял, что «побежден», в его душе теплится что-то живое и трогательное:

¹ «Ученик» (фр.).

«Я хочу, чтобы наши жены, дети, друзья, ученики любили в нас не имя, не фирму и не ярлык, а обыкновенных людей. Еще что? Я хотел бы иметь помощников и наследников. Еще что? Хотел бы проснуться лет через сто и хоть одним глазом взглянуть, что будет с наукой»,

— А все-таки она вертится!

И в эпизодической фигуре университетского служащего, швейцара Николая, полного слегка комичного благоговения перед наукой и ее «жрецами», вдруг, как в осколке зеркала, мелькает то великое и самоотверженное, что по справедливости должно связываться в человеческом представлении с именем науки:

«В нашем обществе все сведения о мире ученых исчерпываются анекдотами о необыкновенной рассеянности старых профессоров и двумя-тремя остротами... Для образованного общества этого мало. Если бы оно любило науку, ученых и студентов так, как Николай, то его литература давно бы уже имела целые эпопеи, сказания и жития, каких, к сожалению, она не имеет теперь»¹.

Судьба Николая Степановича — лишь трагический отрывок из романа, имя которому — жизнь науки.

«Вы, быть может, скажете,—писал Чехов о романе Бурже,—что он воюет не с сущностью, а с отклонениями от нормы. Согласен, с отклонениями от нормы должен воевать всякий писатель, но зачем компрометировать самую сущность?» (П., 3, 217).

Определенным коррективом, комментарием к образу Николая Степановича может послужить более позднее сердитое письмо Чехова к писательнице Е. М. Шавровой по поводу одного из ее героев:

«Ум, хотя бы семинарский, блестит ярче, чем лысина, а Вы лысину заметили и подчеркнули, а ум бросили за борт. Вы заметили также и подчеркнули, что толстый человек—бррр!—выделяет из себя какой-то жир, но совершенно упустили из виду, что он профессор, т. е. что он несколько лет думал и делал что-то такое, что поставило его выше миллионов людей... У Ноя было три сына: Сим, Хам и, кажется, Афет. Хам заметил только, что отец его пьяница, и совершенно упустил из

¹ Примечательно, что один из рецензентов повести иронизировал по поводу того, что «все это говорит серьезно умный профессор Николай Степанович»: «Очевидно, он совсем не знает университетских швейцаров» (сб. «Антон Павлович Чехов». М., 1907, с. 650).

виду, что Ной гениален, что он построил ковчег и спас мир. Пишущие не должны подражать Хаму» (П., 4, 273).

И. Гурвич не без основания заметил, что Николай Степанович — «личность того же духовного, интеллектуального уровня, что и Болконский, что и Левин»¹.

Речь в повести идет о поисках высокого смысла жизни или, может быть, если быть педантически точным, об обнаружении героем своей духовной «недостаточности».

Николай Степанович, с одной стороны, оказывается «коллегой» толстовских правдоискателей, но, с другой, несет в себе уже иное, специфически чеховское содержание, невозможность разрешения драматической духовной коллизии «по Толстому».

Отразились ли в драме героя повести мысли, чувства, искания самого автора? Как известно, впервые проблема эта возникла уже в переписке Чехова с Сувориным.

«Если я преподношу Вам профессорские мысли, — возражал писатель на догадки своего корреспондента, — то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей. Покорно Вас благодарю. Во всей повести есть только одна мысль, которую я разделяю и которая сидит в голове профессорского зятя, мошенника Гнеккера, это — «спятил старик!» (П., 3, 266).

Решительность чеховского протеста, отрешиванья от отождествления его с профессором совершенно понятна, особенно после недавней истории с «Огнями», когда утверждение «Ничего не разберешь на этом свете!» было истолковано как авторское кредо.

Легко было предвидеть, что по существовавшей (и надолго пережившей те времена) критической привычке печальное открытие профессора на пути самопознания тоже будет довольно беззастенчиво применяться к самому писателю. Как известно, это и было сделано Н. К. Михайловским. И вообще, как писал А. Дерман сорок лет спустя, в 1929 году, «подавляющее большинство критиков именно «Скучную историю» берет исходным пунктом для анализа мировоззрения Чехова, причем неизменно цитируют известное признание старого

¹ И. Г у р в и ч, Проза Чехова, с. 31.

профессора в отсутствии у него «общей идеи», сближая взгляды Чехова с мировоззрением профессора»¹.

Впоследствии критический маятник резко качнулся в противоположную сторону, и сама мысль о *каком бы то ни было* сходстве иных из профессорских мыслей с чеховскими стала рассматриваться как *уменьшающая* величие писателя.

Попробуем все же вернуться к этому вопросу еще раз. Посмертная публикация чеховских писем и других материалов позволяет с легкостью «уличить» Антона Павловича в неточности его ответа Суворину. Действительно, как констатировал А. Дерман, «целый ряд рассуждений профессора по важнейшим вопросам, занимавшим Чехова, повторяют порой текстуально те или иные места из высказываний последнего в письмах, в его публицистике, в воспоминаниях близких людей и т. п.»².

Как будто чтобы еще пуще раззадорить исследователей, идущих «по следу», Чехов даже заставляет Николая Степановича совершить путешествие именно в Харьков, куда сам он ненадолго ездил как раз в пору работы над повестью.

Но это, конечно, частность, и весьма малозначительная. Что же касается прочих, «порой текстуальных» совпадений и повторений, то и они, при всей их явственности и бесспорности, в контексте повести значительно изменяют свою функцию, так что *на этом основании* слишком уж безоговорочно уравнивать героя с автором значит совершить такую же ошибку, как если бы мы объявили прототипом Кати... приятеля Чехова И. Л. Щеглова, поскольку ее умоляющая фраза: «Позвольте мне поговорить с вами о театре!» прямо почерпнута из его речевого обихода. «Тоном Жана Щеглова, просящего Вас поговорить с ним о театре, я прошу: «Позвольте мне поговорить с Вами о литературе», — писал Чехов Суворину уже после выхода повести (П., 3, 308).

«Неужели Вы так цените вообще какие бы то ни было мнения, что только в них видите центр тяжести, а не в манере высказывания их, не в их происхождении и проч.?.. Дело не в сущности их; она переменчива и не

¹ А. Дерман. Творческий портрет Чехова, с. 181—182.

² Там же, с. 182

нова. Вся суть в природе этих мнений, в их зависимости от внешних влияний и проч. Их нужно рассматривать как вещи, как симптомы, совершенно объективно, не стараясь ни соглашаться с ними, ни оспаривать их» (П., 3, 266).

Так писал Чехов Суворину и был прав, когда отказывался видеть «центр тяжести» в любом «публицистическом» (по мнению Суворина) высказывании героя.

Дело в том, что Суворин,— в силу характера, привычки «на всё глядеть оком публициста», как заметил однажды Чехов,— видимо, ассоциировал прочитанное с «тематически схожими» устными высказываниями Антона Павловича. И те или иные детали начинали в его глазах приобретать самодовлеющее значение.

Именно в ответ на подобное «обнаруживание» «собственно авторского» в речах и мыслях профессора и прозвучала полусердитая, полуюмористическая отповедь насчет единственной мысли, которую Чехов якобы в повести разделяет («спятил старик!»).

Но в шутке этой странным образом преломилось глубинное содержание повести: выраженная, так сказать, гнеккеровским слогом мысль о духовном потрясении, кризисе, перевороте, который происходит с героем этого, да и некоторых других чеховских произведений («Припадок», «Палата № 6» и др.).

«Центр тяжести» повести, конечно, не в прямом сходстве образа мыслей героя и автора, а в ощущении каких-то острейших жизненных несоответствий, трагического разлада, томительного бездействия, таящихся под «скучной» житейской оболочкой.

«Тишина мертвая, такая тишина, что, как выразился какой-то писатель, даже в ушах звенит. Время идет медленно, полосы лунного света на подоконнике не меняют своего положения, точно застыли... Рассвет еще не скоро».

Этот пейзаж из повести многозначителен. Нет необходимости искать в нем какой-либо аллегории. Достаточно его точной соотнесенности с состоянием, в котором находится страдающий бессонницей герой, и того, что пейзаж этот как бы венчает собой сцену истерического припадка у дочери профессора и, в свою очередь, «чреват» внезапным появлением Кати с ее тоскливой и сильной вспышкой: «Возьмите от меня мои деньги!»

И в растерянных мыслях встревоженного профессо-

ра о «влиянии одного организма на другой» как причине всех этих ночных фантазмагорий снова, как в гнеккеровской «оценке» самого Николая Степановича, глухо, смутно, искаженно сквозит истина—догадка о всеобщей неудовлетворенности, запутанности, надорванности, которые не миновали, конечно, и самого автора. твд

Подобный душевный кризис дает себя знать в это время и в письмах Чехова.

«У меня в последнее время скопилось в голове столько хабура-чабура и такая в моем нутре идет пертурбация...» (П., 3, 185),— пишет он Плещееву в апреле 1889 года, а немногим более месяца спустя сообщает Суворину: «...ни с того ни с сего, вот уже два года, я разлюбил видеть свои произведения в печати, оравнодушел¹ к рецензиям, к разговорам о литературе, к сплетням, успехам, неудачам, к большому гонорару—одним словом, стал дурак дураком. В душе какой-то застой. Объясняю это застоєм в своей личной жизни. Я не разочарован, не утомился, не хандрю, а просто стало вдруг все как-то менее интересно» (П., 3, 203—204).

Вряд ли опять-таки можно понимать сказанное буквально: была «пертурбация», а теперь—«застой». Повидимому, речь идет скорее о разных обозначениях одного и того же процесса, состояния, серьезность которого явно и целомудренно преуменьшена упором на его чисто литературные и даже мелочные, не главные проявления и последствия.

Отражения этого процесса, по вероятности, не могло не быть и в замысле романа, который тогда пробовал писать Чехов.

«Роман захватывает у меня несколько семейств и весь уезд,—писал Чехов Григоровичу 9 октября 1888 года... — В центре уезда две главные фигуры, мужская и женская, около которых группируются другие шашки. Политического, религиозного и философского мировоззрения у меня еще нет; я меняю его ежемесячно, а по-

¹ Словечко, впоследствии подаренное герою «Скучной истории»: «...в последнее время я так оравнодушел ко всему, что мне положительно все равно куда ни ехать, в Харьков, в Париж ли или в Бердичев». «Подарил» Чехов Николаю Степановичу и само это безразличие к «маршруту», одолевшее его после смерти Н. П. Чехова. «Настроение было безразличное,—писал он Суворину в октябре 1889 г.,— в Тироль ли (где находился адресат. — А. Т.) ехать, в Бердичев, в Сибирь ли — все равно» (П., 3, 261).

тому придется ограничиться только описанием, как мои герои любят, женятся, рожают, умирают и как говорят» (П., 3, 17).

Замечание о мировоззрении выдержано в несколько небрежном тоне, вообще свойственном Чехову, когда он говорит о себе, своих литературных делах и планах — часто как раз очень важных. Стоит сопоставить с этим письмом сделанный несколько позже, в ноябре 1888 года, отзыв о рассказе, который «выходит скучноватым» и, видимо, является зерном «Скучной истории» и — «кончается тем, что *давно уже известно*, а именно, что осмысленная жизнь без определенного мировоззрения — не жизнь, а тягота, ужас» (П., 3, 80).

Выделенные мною слова намеренно снижают пафос чеховской темы и как бы маскируют ее важность для автора.

В дальнейшем план романа видоизменяется. «Половина действующих лиц говорит: «Я не верую в бога» (П., 3, 174), — сообщает автор издательнице «Северного вестника» А. М. Евреиновой. И если даже допустить, что он несколько утрирует таким образом опасность своего произведения для подцензурного издания, тема «неверия», сомнения, поисков, видимо, в романе все-таки была.

В письме к Суворину сообщается уже и предположительное название романа — «Рассказы из жизни моих друзей» (П., 3, 177).

«В основу сего романа, — говорится в письме к Плещееву, — кладу я жизнь хороших людей, их лица, дела, слова, мысли и надежды; цель моя — убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и кстати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы. Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас» (П., 3, 186).

Это из письма, где сказано и о происходящей пертурбации.

Кажется, даже в рассуждениях на темы, случайно возникающие в переписке и прямо не связанные с чеховскими замыслами, подчас ощущается «магнитное поле» занимающих автора проблем.

«Вы усвоили себе общее понятие, — пишет Антон Павлович Суворину 18 октября 1888 года, — и потому газетное дело удалось Вам; те же люди, которые сумели осмыслить только частности, потерпели крах... В медицине то же самое. Кто не умеет мыслить по-медицин-

ски, а судит по частностям, тот отрицает медицину; Боткин же, Захарьин, Вирхов и Пирогов, несомненно, умные и даровитые люди, веруют в медицину, как в бога, потому что выросли до понятия «медицина» (П., 3, 37).

В который раз посетуешь на пропажу суворинских писем! Сохранись письмо, на которое отвечает Чехов, у нас была бы почва под ногами, иначе же мы невольно осуждены гадать и... соблазняться догадками.

К чему в данном письме, например, оговорка, что перечисленные ученые — «несомненно, умные и даровитые люди»? Очень соблазнительно истолковать всю эту фразу как некое предвестие идеи «Скучной истории» — «несомненно, умные и даровитые люди» «выросли до понятия «медицина», но это ее «обожествление» есть в то же время свидетельство их ограниченности — остановки перед следующей ступенью познания смысла жизни. Но это, конечно, из области домыслов.

В явной генетической связи со «Скучной историей» находится задуманный едва ли не раньше ее, но завершённый и напечатанный много позже, в 1893 году, «Рассказ неизвестного человека».

Судьба сводит героиню, молодую женщину Зинаиду Федоровну, только что грубо обманутую возлюбленным, с Владимиром Ивановичем — «необыкновенным человеком», по ее определению, но уже остывшим к своему революционному прошлому. Ее надежды на него, на возможность приобщиться к иной, деятельной жизни очень похожи на Катино отношение к профессору и тоже завершаются горьким разочарованием. И, при всей разнице сугубо отцовского чувства Николая Степановича к Кате и робких надежд влюбленного Владимира Ивановича, оба они видят в этих отношениях единственный смысл бытия. «...Пусть что угодно, но только не оставляй меня, мое сокровище. Мне теперь страшно одному», — мысленно обращается к Зинаиде Федоровне Владимир Иванович, и при этом невольно вспоминается, что почти теми же словами попрощался профессор с Катей.

Герой несчастного романа Зинаиды Федоровны, петербургский чиновник Орлов, тяготящийся ее опрометчивой и страстной привязанностью, много раз иронизирует, сначала в жалобах приятелям, а потом и в разговорах с ней самой, что она обманулась, приняв его за

кого-то другого. «Я не тургеневский герой, и если мне когда-нибудь понадобится освободить Болгарию; то я не понуждаюсь в дамском обществе», — острит он, имея в виду Инсарова из знаменитого романа «Накануне».

Казалось бы, в лице Владимира Ивановича Зинаида Федоровна и встречает наконец своего Инсарова (в довершение сходства он тоже страдает чахоткой, от которой ему суждено умереть, и обнаруживается это в Венеции, где происходил и финал тургеневской книги).

Трудно сказать, насколько сознательно следовал здесь Чехов в тургеневском «фарватере»¹. Но, быть может, не совсем случайно, уже закончив повесть и сдав ее в журнал, он берется перечитывать Тургенева и отмечает в одном из писем, что в «Накануне», которое ему в общем не нравится, финал, однако, «полон трагизма» (П., 5. 174).

Во всяком случае, обращает на себя внимание и сходство, и — главное — различие обоих произведений, кажущееся особенно выразительным и многозначительным.

У Тургенева Инсаров умирает, но Елена продолжает его дело.

Зинаиде Федоровне нечего наследовать: Владимир Иванович глубоко разочарован в своем прошлом, хотя говорится об этом подчас очень скупно и глухо («...воспоминания мои тяжки и совесть моя часто боится их»).

Красноречива такая деталь: герой упоминает о том, что Зинаида Федоровна читает ему, больному, в Венеции «французские и русские книги, которых мы много накупили в Вене»; и что они ему «были... давно уже знакомы или же неинтересны». Книги эти явно политические. Сам Чехов писал из Вены в марте 1891 года: «Странно, что здесь можно все читать и говорить, о чем хочешь» (П., 4. 200).

¹ «Напоминая читателю в финале о тургеневском Инсарове, Чехов тем самым давал пример сознательно-героически прожитой жизни и тем упрекал людей своего времени в преждевременной усталости, потере большой цели», — с излишней, на мой взгляд, категоричностью утверждает М. Л. Семанова в своей обстоятельной статье «Рассказ неизвестного человека» А. П. Чехова. К вопросу о тургеневских традициях в творчестве Чехова» («Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института имени А. И. Герцена», т. 170, кафедра русской литературы, 1958, с. 212).

И вот теперь эти книги, идеи, в них заключенные и прежде явно близкие Владимиру Ивановичу, оказываются ему неинтересными.

Сама эта сцена бесконечного чтения уже ненужных герою книг напоминает подобное же времяпрепровождение Орлова, который «все... прочитывал одинаково быстро и все с тем же ироническим выражением глаз».

Впоследствии Зинаида Федоровна прямо сравнивает обоих своих «спутников» в прошлом и настоящем: «Он,— говорит она Владимиру Ивановичу об Орлове,— обманул и бросил меня на произвол судьбы в Петербурге, а вы обманули и бросили меня здесь. Но тот хоть идей не приплетал к обману, а вы...»

Можно сказать, что Владимир Иванович так же оставил ее в поисках истины, как Николай Степанович — Катю.

Самоубийство Зинаиды Федоровны — это преддверие смерти самого героя, финал его духовной жизни. И последнее свидание его с Орловым, когда они говорят о будущем дочери Зинаиды Федоровны,— встреча живых мертвецов.

Героиня «Рассказа неизвестного человека» — один из таких замечательных образов, где частная судьба оказывается проявлением, выражением того, что творится вообще в стране, мире, обществе. И потому трогательная фигурка дочери Зинаиды Федоровны в финале рассказа заражала читателей тревогой за будущее: «...Соня сидела на столе и смотрела на меня внимательно, не мигая, как будто знала, что решается ее участь».

Свои размышления о «застое» в собственной душе Чехов в письме к Суворину завершил словами: «Надо подсыпать под себя пороху» (П., 3, 204).

«Не жениться ли мне? Или не уехать ли врачом на пароходе Добровольного флота?» — спрашивал он несколько раньше, 17 апреля 1889 года (П., 3, 194).

Последняя фраза, кажется, не привлекала внимания исследователей. Между тем в ней, пожалуй, можно видеть первое свидетельство серьезнейшего замысла.

С апреля по декабрь 1886 года в «Новом времени» появлялись корреспонденции доктора одного из кораблей Добровольного флота, А. Шербака, о посылке на Сахалин морем партии ссыльнокааторжных. Примечательно, что много лет спустя, в конце 1894 года, Чехов

упомянул в одном из писем, что «некоторые фельетоны» А. Щербака (тогда уже покойного) у него есть (П., 5, 337).

«В 1889 году,— вспоминал младший брат писателя Михаил,— я кончил курс в университете и готовился к экзаменам... и потому пришлось повторять лекции по уголовному праву и тюрьмоведению. Эти лекции заинтересовали моего брата, он прочитал их и, вдруг, засби-рался. Начались подготовительные работы к поездке»¹.

Однако решение ехать на Сахалин на самом деле, видимо, вызревало исподволь и только обнаружилось «вдруг», неожиданно для окружающих.

Быть может, какую-то роль в стремлении Чехова «подсыпать под себя порошу» сыграло и впечатление от критической статьи Л. Оболенского, появившейся в «Русском богатстве» в конце 1886 года (№ 12), где сравнивалось между собою творчество Чехова и Короленко.

«Разбирая Чехова и меня,— писал Короленко,— он нашел в первом существенное достоинство в том, что он умеет показать нам извозчика, улицу, дачу. А мой существенный недостаток, за который мне страсть достается, он видит в том, что мне необходимо для произведения впечатления вести за собой читателя в тюрьму, ссылку, в сибирские леса, в якутскую юрту ...г. Оболенский не подумал, что для меня, напр., тюрьма, ссылка, якутская юрта так же *реальны*, как для г. Оболенского переезд на дачу на извозчике... А то, что есть сотни людей, целая часть русского общества, которую не менее реальные условия русской жизни поставили в необходимость считаться с обстоятельствами, о которых г.г. Оболенские не слыхали ни в своем кабинете, ни в своей редакции, ни даже на даче,—это они считают только романтическими бреднями»².

Горечь этого отзыва — отнюдь не просто личного свойства. Именно в этом же письме Михайловскому Короленко и размышлял о тенденции отрицать «момент» героизма.

Надо сказать, что в суждениях Л. Оболенского о Чехове было немало справедливого. «Такие художники,—

¹ М. П. Чехов. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления, с. 211.

² В. Г. Короленко. Избр. письма в 3-х томах, т. III, с. 28. Письмо от 2 января 1887 г.

писал он,— не сочиняют сюжетов, а находят их всюду в жизни, куда только ни посмотрят: отовсюду в их восприимчивую душу бьет жизнь, ее вопросы, ее скрытые, тайные, невидимые боли, печали и радости... В его книге собрано до 90 крохотных рассказов, из которых самые большие на 2—3 листочках. Но что это за рассказы! Сколько в них жизни, сколько наблюдательности, сколько и юмора, и слез, и любви к человеку!» Мало того: критик отметил, что в новых рассказах, опубликованных не в мелких юмористических журналах, а в «Новом времени», «талант Чехова поднялся уже значительно выше» (П., 2, 348, 349).

И все же предпочтение, которое Л. Оболенский отдал ему перед Короленко, стесняло Чехова и даже заставляло задумываться о справедливости подобной оценки¹.

Вряд ли он знал, что в письме к Михайловскому Короленко, иронизируя, отмечал: Оболенский «желал бы, чтобы писатели ограничили все свои фантазии улицей, извозчиком, дачей, а в качестве идиллии — чай ароматный и свежая булка»². Но биография Короленко, его жизненный опыт были Чехову прекрасно известны и вызывали в нем искреннее уважение. Характерно письмо Чехова М. В. Киселевой, написанное как раз в пору появления статьи Оболенского (13 декабря 1886 г.):

«В Питере я становлюсь модным, как Нана. В то время, когда серьезного Короленко едва знают редакторы, мою дребедень читает весь Питер... Для меня это лестно, но мое литературное чувство оскорблено... Мне делается неловко за публику, которая ухаживает за литературными болонками только потому, что не умеет замечать слонов, и я глубоко верую, что меня ни одна собака знать не будет, когда я стану работать серьезно...»

¹ «Ведь почему Оболенский меня хвалит, а Короленко бранит? Ведь на это же есть причина! — говорил он, по воспоминаниям А. С. Лазарева-Грузинского. — Оболенский — страстный поклонник Толстого. Я недавно напечатал в «Новом времени» «толстовский» рассказ («Сестра». — А. Т.), а Короленко написал кое-что против толстовства» — вот и попал в немилость» («Летопись жизни и творчества А. П. Чехова», с. 148).

² В. Г. Короленко. Избр. письма в 3-х томах, т. III с. 28. Упоминание о чае с булкой порождено похвальным отзывом Л. Оболенского о стихотворении К. Фофанова «На даче», где говорится: «Верно, давно поджидают нас дома чай золотистый со свежюю булкой...»

Назвать себя «литературной болонкой» даже в шутку мог, конечно, только Чехов. Но за слегка юмористическим тоном письма сквозит и нечто другое.

Обласканный и покровительствуемый литературными знаменитостями и «тузами» вроде Григоровича и Суворина, молодой писатель, однако, остро ощущал опасность и подобной литературно-салонной славы, и замкнутости в кругу тем и мотивов, не выходящих за пределы бытовой реальности и не соотношенных с масштабом всей современной действительности.

Семнадцать лет спустя, поздравляя Короленко с пятидесятилетием, Чехов озадачил его словами приветственной телеграммы:

«Я обязан Вам многим» (XX, 119). «Что он понимает... положительно не знаю», — писал по этому поводу юбиляр¹.

Быть может, «разгадка» этой «таинственной» фразы и заключается в том, что пример Короленко, много испытавшего в годы своей сибирской ссылки, мог побудить Чехова к смелому шагу в неизвестную ему дотоле область жизни, чтобы ощутить тогдашнюю действительность во всем ее трагическом многообразии и не оказаться в положении героя крыловской басни, который «слона-то ...и не приметил».

По-видимому, в середине 1889 года до Чехова дошел отзыв Льва Толстого о нем как о «вдумчивом писателе».

Примечательно, что, в отличие от известного «благословляющего» письма Григоровича, о котором Чехов кое-кому рассказывал или писал, о словах Толстого он, во всяком случае, в дошедшей до нас переписке хранит полнейшее молчание. И если бы о них дважды не упомянул в своих письмах к Антону Павловичу (19 августа и 7 октября 1889 г.)² его друг, актер Александринского театра П. М. Свободин, мы бы могли вообще ничего не знать о них.

Три года назад Чехов сказал, что письмо Григоровича для начинающего литератора «гонорар за настоящее и будущее».

¹ В. Г. Короленко. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, с. 379. Письмо Н. Ф. Анненскому от 29 июля 1903 г.

² «Записки ГБЛ», вып. 16, 1954, с. 197, 205.

Слова Толстого обладали для него значительно большим весом¹ и, по всей вероятности, побуждали стараться этот «гонорар» отработать.

Были и еще серьезные причины для чеховского желания «подсыпать под себя пороха».

В июне 1889 года умер брат писателя — Николай. Весть о его кончине пришла к Антону Павловичу, когда он гостил у друзей: «...во всю жизнь не забыть мне ни грязной дороги, ни серого неба, ни слез на деревьях, — писал он А. Н. Плещееву 26 июня 1889 года. — Говорю — не забыть, потому что утром приехал из Миргорода мужичонко и привез мокрую телеграмму: «Коля скончался» (П., 3, 227).

Эта, первая в семье Чеховых смерть, смерть талантливого художника, дебютировавшего в печати почти одновременно с «Антошей Чехонте» и какое-то время работавшего вместе с ним, не могла не произвести на писателя большого впечатления.

Сообщая знакомому, М. М. Дюковскому, о смерти брата, Чехов замечает, что пишет кратко, хотя «сюжет слишком длинный, не поддающийся описанию на 2—3 листках» (П., 3, 226).

И это правда «длинный сюжет». Смерть Николая не только завершала его собственную, короткую и непутевую жизнь, но и заставляла самого Антона Павловича оглянуться на пережитое.

«Я поглупел и потускнел, — говорится в одном из его писем. — Скука адская, поэзии в жизни ни на грош, желания отсутствуют и проч. и проч.» (П., 3, 229).

«24 декабря я праздную 10-летний юбилей своей литературной деятельности, — сообщает он одному из своих корреспондентов, имея в виду день, когда отослал в «Стрекозу» «Письмо к ученому соседу». И тут же, словно торопясь «скомпрометировать» серьезность этой даты, шутливо осведомляется: — Нельзя ли получить камергера?» (П., 3, 272).

Но вот сохранившийся отрывок письма, отправленного почти накануне названной годовщины, около 20 декабря 1889 года:

«...очерков, фельетонов, глупостей, водевилей, скуч-

¹ В письме Чехова М. И. Чайковскому 16 марта 1890 г. говорится, что Толстой давно уже сидит на первом месте в русском искусстве (П., 4, 39),

ных историй, многое множество ошибок и несообразностей, пуды исписанной бумаги, академическая премия... и при всем том нет ни одной строчки, которая в моих глазах имела бы серьезное литературное значение», (П., 3, 304).

Легко угадать, что речь идет об обилии написанного самим Чеховым. Так через три с половиной года после подобной же жестокой самокритики в ответном письме Григоровичу уже известный писатель, автор «Степи» и «Скучной истории», подвергает свое творчество новой суровой ревизии:

«Была масса форсированной работы,— продолжает он,— но не было ни одной минуты серьезного труда... Мне страстно хочется спрятаться куда-нибудь лет на пять и занять себя кропотливым, серьезным трудом. Мне надо учиться, учить все с самого начала, ибо я, как литератор, круглый невежда; мне надо писать добросовестно, с чувством, с толком...» (П., 3, 304).

И через несколько строчек — новый всплеск.

«В январе мне стукнет 30 лет. Подлость. А настроение у меня такое, будто мне 22 года» (П., 3, 305).

Это явно не о том, что настроение — молодое и бодрое: речь о том, что все, кажется, надо начинать сначала, заново.

Через три дня после своего тридцатилетия, 20 января 1890 года, Чехов направляет в канцелярию Главного тюремного управления просьбу об оказании ему помощи в предполагаемой весной поездке на Сахалин.

Поясняя смысл предстоящего путешествия, Чехов пишет в марте 1890 года Суворину: «...поездка — это непрерывный полугодовой труд, физический и умственный, а для меня это необходимо, так как я хохол и стал уже лениться. Надо себя дрессировать» (П., 4, 31).

Суворин, видимо, удивляется чеховской затее и иронизирует над ней. Но Антон Павлович резко и определенно возражает: «Жалею, что я не сентиментален, а то я сказал бы, что в места, подобные Сахалину, мы должны ездить на поклонение, как турки ездят в Мекку, а моряки и тюрьмоведы должны глядеть, в частности, на Сахалин, как военные на Севастополь» (П., 4, 32).

Крайне интересная параллель! Для русских людей прошлого века Севастополь был одновременно образом славы и трагедии — местом героической обороны и символом военной катастрофы, краха всего николаевского

режима, призванного; по выражению современников, на севастопольский Страшный суд.

Чехов помнит, что «не дальше как 25—30 лет назад наши же русские люди, исследуя Сахалин, совершали изумительные подвиги», но в то же время знает и другое:

«Из книг, которые я прочел и читаю,— пишет он Суворину,— видно, что мы сгноили миллионы людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски; мы гоняли людей по холоду в кандалах десятки тысяч верст, заражали сифилисом, развращали, размножали преступников и все это сваливали на тюремных красноносых смотрителей» (П., 4, 32).

Рвение, с каким приступает писатель к осуществлению своего проекта, поразительно. В кратчайший срок он проделывает грандиознейшую подготовительную работу, тщательно штудирует десятки книг и статей самого разнообразного свойства. «Целый день сижу, читаю и делаю выписки. В голове и на бумаге нет ничего, кроме Сахалина,— писал Чехов А. Н. Плещееву 15 февраля 1890 года.— Умопомешательство. *Mania Sachalinosa*».

Однако была у него «сахалинская мания» и в другом смысле, и зародилась она раньше.

Все увиденное на Сахалине не было для Чехова совершенным откровением. И не только потому, что он уже много знал об этом крае и царящих там порядках и нравах.

Можно сказать, что он предпринял свое путешествие, чтобы увидеть крайнее выражение тех явлений, которые мог наблюдать, даже никуда не выезжая из Москвы.

«Студент-медик Майер и ученик Московского училища живописи, ваяния и зодчества Рыбников пришли как-то вечером к своему приятелю студенту-юристу Васильеву и предложили ему сходить с ними в С-в переулок. Васильев сначала долго не соглашался, но потом оделся и пошел с ними».

Так начинается рассказ «Припадок» (1888).

Васильев живет в переулке, выходящем на Тверской бульвар, а место, куда они все направляются,— недалеко, возле Цветного бульвара. «Два ряда домов с ярко освещенными окнами» в С-вом переулке мало чем отличаются от прочих московских домов, но, прежде знавший об этом районе средоточия проституции лишь понаслышке, Васильев вскоре ощущает всю чудовищность

происходящего. И, что самое страшное, дома терпимости нисколько не таятся, и никого не пугает и не поражает их соседство:

«Извозчики сидели на козлах так же покойно и равнодушно, как и во всех переулках; по тротуарам шли такие же прохожие, как и на других улицах... Должно быть, во время оно на рабовладельческих рынках было так же весело и шумно и лица и походка людей выражали такое же равнодушие».

Все, что каждый день совершается в С-вом переулке, справедливо представляется Васильеву преступлением всего общества, каким было рабство и крепостное право.

Ходит же сюда и «медик» Майер, хотя не хуже Васильева знает, что участвует в медленном физическом убийстве. Ходит и художник Рыбников, и педантическая точность, с какой Чехов указывает, что он из Московского училища живописи, ваяния и зодчества, где учился и брат Чехова Николай, и их общие друзья Левитан и Коровин, призвана подчеркнуть, что речь идет об обычных людях, о привычном быте; и Майер как бы заранее отмахивается от попытки взглянуть на дело иначе:

«Пожалуйста, без философии! Водка дана, чтобы пить ее, осетрина — чтобы есть, женщины — чтобы бывать у них, снег — чтобы ходить по нем. Хоть один вечер поживи по-человечески!»

И юрист отвечает: «Да я ничего... Разве я отказываюсь?»

Отказывается «жить по-человечески», то есть так, как все живут, Васильев после того, как сам побывал в С-вом переулке.

Он видел там то же, что его приятели, даже, может быть, меньше. Но, вспоминая одно чеховское письмо с Сахалина: «Я видел *все*; стало быть, вопрос теперь не в том, *что* я видел, а *как* видел» (П., 4, 133), — можно сказать, что и тут дело не в том, *что* он видел, а *как* видел.

«Увидев слезы, он плачет; — говорится о Васильеве, — около больного он сам становится больным и стонет; если видит насилие, то ему кажется, что насилие совершается над ним, он трусит, как мальчик, и, струсив, бежит на помощь».

Любопытно, что, приводя эту характеристику Васильева, которую Чехов приписывает одному из приятелей героя, исследователи обычно обрывают цитату

перед словами «он трусит». Видимо, их смущает упоминание о таком «не героическом» свойстве!

Но ведь перед нами — «трусость» удивительная, парадоксальная: «струсив, бежит на помощь!»

«Если видит насилие, то ему кажется, что насилие совершается над ним»... — это высочайшая мораль, решительно противоположная той, которая окружала самого Чехова.

Именно эта мораль и продиктовала писателю настоятельную необходимость поехать на Сахалин: «струсив, бежит на помощь!»

Проделав длинный и крайне мучительный по тем временам путь (больше четырех тысяч верст только на лошадях!), Чехов провел на Сахалине три месяца и возвратился в Москву только в декабре 1890 года. Поездка эта сильнейшим образом подорвала его здоровье.

Книгу «Остров Сахалин», явившуюся итогом путешествия, Чехов писал несколько лет и завершил ее лишь в 1894 году. Публикация ее в журнале «Русская мысль» встретила цензурные препятствия.

В работе над книгой о каторге Чехову мешали не только воспоминания о красном карандаше цензора, но и определенные соображения этического свойства.

В своей жизни на Сахалине, в передвижениях по острову, в работе он во многом зависел от того содействия, какое могли оказать (или не оказать...) местные чиновники разных рангов. Приходилось пользоваться и их гостеприимством и всякими другими услугами.

Правда, вернувшись в Россию, писатель постарался чем только можно отплатить за эти услуги и хлопоты. Но Чехов не был бы Чеховым, если бы пренебрег проблемой: как писать об увиденном на Сахалине и в то же время в глазах людей, отнесшихся, как он писал, к нему «с полным доверием», не выглядеть неблагодарным человеком, который беззастенчиво воспользовался оказанным ему приемом в собственных целях. «Отвратительные средства ради благих целей делают и самые цели отвратительными», — брезгливо заметил он в более позднем письме (П., 5, 101).

Все это, вместе взятое, диктовало писателю необходимость величайшей объективности и сдержанности.

Однако, оставаясь (во всяком случае, по большей части) в рамках совершенной корректности, Чехов не преминул воспользоваться всей своей литературной

«техникой», чтобы расставить все необходимые акценты.

В одной из первых глав книги описано знакомство с «высшими» особами местного края. Вот, например, начальник острова генерал Кононович:

«Он образован, начитан и, кроме того, обладает большою практическою опытностью, так как до своего назначения на Сахалин в продолжение 18 лет заведовал каторгой на Каре; *он красиво говорит и красиво пишет и производит впечатление человека искреннего*, проникнутого гуманными стремлениями. Я не могу забыть о том удовольствии, какое доставляли мне беседы с ним, и как приятно в *первое время* поражало постоянно высказываемое им отвращение к телесным наказаниям» (курсив мой.— А. Т.).

Строчка из послужного списка генерала, выдержанная в духе похвалы его «практической опытности», довольно выразительна: Карская каторга была в России весьма известна. Комплимент уменню Кононовича красиво говорить и писать уже с самого начала звучит двусмысленно, а в конце окрашивается явной, хотя и не «подсудной» цензуре иронией, всю меру которой читатель ощутит впоследствии, когда Чехов опишет телесные наказания, постоянно происходящие на острове, пока генерал блистает красноречием.

В сходной манере аттестован и приамурский генерал-губернатор барон Корф. За «очень ласковым» приемом, который был им оказан писателю, последовала еще одна встреча, причем Корф предупредил Чехова: «Приходите с бумагой».

«Когда я явился к генерал-губернатору с бумагой,— с мнимым бесстрашием и тайной иронией повествует Антон Павлович,— он изложил мне свой взгляд на сахалинскую каторгу и колонию и предложил записать все, сказанное им, что я, конечно, исполнил очень охотно».

Чеховская объективность предстает здесь во всем своем блеске. Замечание о том, что писатель «очень охотно» исполнил желание Корфа, с одной стороны, заключает в себе указание на желание навязать ему определенную точку зрения, а с другой стороны — на смешливую оценку той, действительной, но весьма парадоксальной пользы, которую он получил от этого «обмена мнениями».

«Все записанное,— пишет Чехов далее,— он предложил мне озаглавить так: «Описание жизни несчастных». Из нашей последней беседы и из того, что я записал под его диктовку, я вынес убеждение, что это великодушный и благородный человек, но что «жизнь несчастных» была знакома ему не так близко, как он думал».

«Почтительно» повторяя сказанное Корфом, Чехов дает ощутить, как претенциозно и лицемерно звучат в устах генерал-губернатора слова о «несчастных», тем более что приводимые далее цитаты из «диктанта» оказываются в разительном несоответствии с действительностью, как быстро убеждается читатель книги.

Словом, бедный Корф сам «продиктовал» Чехову драгоценное свидетельство своего незнания или лицемерия; чем тот «очень охотно» воспользовался.

И при всей естественной последовательности чеховского повествования есть нечто композиционно-удачное и даже эффектное в том, что корфовская характеристика каторги сделана в те дни, когда пост Александровский был вылощен ради приезда генерал-губернатора:

«Вечером была иллюминация... Река Дуйка, всегда убогая, грязная, с лысыми берегами, а теперь украшенная по обе стороны разноцветными фонарями и бенгальскими огнями, которые отражались в ней, была на этот раз красива, даже величественна, но и смешна, как кухаркина дочь, на которую для примерки надели барышнину платье».

Скрытый сарказм есть даже в «простом» упоминании, что «благообразный старик, бывший каторжник», подносивший Корфу хлеб-соль,— «по фамилии Потемкин».

Нечто от «потемкинской деревни» и иллюминации есть и в том представлении, которое хочет внушить генерал-губернатор Чехову: «Каторжные работы не тягостны... Цепей нет, часовых нет, бритых голов нет».

Но бенгальские огни быстро гаснут, и снова вступает в свои права будничная жизнь каторги. И так же буднично-скромно и неподкупно берется за ее изучение приезжий.

«Чтобы побывать по возможности во всех населенных местах и познакомиться поближе с жизнью большинства ссыльных,— начинает Чехов очередную, третью главу книги,— я прибегнул к приему, который в моем

положении казался мне единственным. Я сделал перепись».

За этим скромным разъяснением стоит очень многое,— и стремление к елико более возможному охвату жизни, и поиски наиболее естественного «наблюдательного пункта», такой манеры поведения и общения с местным населением, которая позволила бы «не спугнуть» людей, не нарушить их образа жизни и тем не исказить наблюдений и выводов.

«Ссылное население,— замечает Чехов чуть позже,— смотрело на меня, как на лицо официальное, а на перепись — как на одну из тех формальных процедур, которые здесь так часты и обыкновенно ни к чему не ведут».

Некогда Чехов неодобрительно отзывался об очерке Глеба Успенского «Живые цифры». Но теперь пришел его черед извлечь драматический смысл из произведенной им самим и извлеченной из разнообразных отчетов и книг статистики — от анализа возрастного состава местного населения до размышлений над бюджетом больницы.

Очень часто автор удерживается в пределах беспристрастного описания, хотя при более вдумчивом прочтении даже здесь порой открываешь ноту почти щедринской язвительности: «При мне сельскохозяйственный вопрос на Сахалине находился в каком-то особенном фазисе, когда трудно было понять что-нибудь». Или: «Не дешево стоящие сооружения и рядом с этим необеспеченность и нищенство производительных возрастов наводят на мысль о некотором сходстве настоящей колонии с теми временами, когда также искусственно создавался излишек рабочих рук, возводились храмы и цирки, а производительные возрасты терпели крайнюю, изнурительную нужду».

Эта, несколько даже не «чеховская» по своей затрудненной конструкции фраза, заключающая один из пунктов возрастного анализа населения, намекает на сходство уклада Сахалина с рабовладельческим строем. По разным причинам Чехову, видимо, не захотелось здесь ставить жирную точку над и.

После «бенгальской» патетики барона Корфа, который «находил прогресс значительным, превосходившим всякие ожидания», взвешивается истинная цена упомянутого прогресса:

«К этой массе труда и борьбы, когда в трясине рабствовали по пояс в воде, прибавить морозы, холодные дожди, тоску по родине, обиды, розги — и в воображении встанут страшные фигуры,— пишет Чехов.—И недаром один сахалинский чиновник, добряк, всякий раз, когда мы вдвоем ехали куда-нибудь, читал мне некраковскую «Железную дорогу».

А по бокам-то все косточки русские...
Сколько их, Ванечка, знаешь ли ты?

«Душа у меня кипит» (П., 4, 140),— писал Чехов, возвращаясь с Сахалина. И даже сквозь выдерживаемую автором манеру объективнейшего отчета о проделанном путешествии временами прорывается кипение этой душевной «лавы».

Описывая, как прибывает на каторгу партия женщин и как за ними по улице «идут целые толпы», Чехов, как молнией, освещает смысл происходящего: «Картина, похожая на лов сельдей... когда вслед за рыбой идут целые полчища китов, тюленей и дельфинов, желающих полакомиться икройною селедкой».

«В Корсаковке,— читаем в другом месте,— есть школа и часовня. Был и больничный околоток, где вместе помещались 14 сифилитиков и 3 сумасшедших; один из последних заразился сифилисом. Говорят также, что сифилитики готовили для хирургического отделения морской канат и корпию. Но я не успел побывать в этом средневековом учреждении... Если бы здесь сумасшедших сожигали на кострах по распоряжению тюремных врачей, то и это не было бы удивительно, так как местные больничные порядки отстали от цивилизации по крайней мере лет на двести».

«Кипенье» ощущается уже в самом изложении фактов, а заключительное замечание просто убийственно.

При всей вынужденной сдержанности в описаниях своих «гостеприимных» Вергилиев, сопровождавших его по кругам сахалинского ада, Чехов все же находит возможность дать и обобщенную характеристику их деятельности и даже нарисовать кое-какие портреты.

Вот окружной начальник, отрекомендованный сначала читателям под его полной фамилией — Белый, а потом прозрачно «зашифрованный» как «г. Б.», «гостеприимный г. Б.»:

«Он любит комфорт и хорошую кухню, и это заметно отражается на всем его округе; разъезжая впоследствии по округу, я находил в надзирательских или станках не только ножи, вилки и рюмки, но даже чистые салфетки и сторожей, которые умеют варить вкусный суп».

Читателю предоставляется самому догадываться, что весь этот комфорт предназначен исключительно для самого «г. Б.» (тоже своего рода потемкинская деревня). Упомянув затем о его пристрастии к французским романам и юридическом образовании, Чехов замечает «кстати»:

«Времена изменились; теперь для русской каторги молодой чиновник более типичен, чем старый, и если бы, положим, художник изобразил, как наказывают плетью бродягу, то на его картине место прежнего капитана-пропойцы, старика с сине-багровым носом, занимал бы интеллигентный молодой человек в новеньком вицмундире».

Так из разбросанных в разных местах книги деталей вырисовывается весьма выразительный портрет-обобщение. «На ночлегах в надзирательских он просыпался очень рано; — упоминает как бы невзначай автор, — проснешься на рассвете, а он стоит у окна и читает вполголоса: «Белый свет занялся над столицей, крепко спит молодая жена...» И г. Я. тоже все читал наизусть стихотворения. Бывало, как скучно станет в дороге, попросишь его прочесть что-нибудь, и он прочтет с *чувством* какое-нибудь длинное стихотворение, а то и два» (курсив мой. — А. Т.).

А спустя несколько страниц мы, также мимоходом, узнаем из такого же подстрочного примечания, что, вопреки возможностям, предоставляемым даже уставом каторги, «по желанию г. Белого, все без исключения каторжные живут в тюрьме».

В других случаях Чехов еще резче, откровеннее, и в его «статистику» решительно вмешивается художник и публицист:

«Смотритель все ходит от амбара к амбару и звенит ключами — точь-в-точь как помещик доброго старого времени... Жена его сидит около дома в палисаднике, величественная, как маркиза, и наблюдает за порядком. Ей видно, как перед самым домом из открытого парника глядят уже созревшие арбузы и около

них почтительно, с выражением рабского усердия, ходит каторжный садовник Каратаев; ей видно, как с реки, где арестанты ловят рыбу, несут здоровую, отборную кету, так называемую «серебрянку», которая идет не в тюрьму, а на балычки для начальства. Около палисадника прогуливаются барышни, одетые, как ангельчики; на них шьет каторжная модистка, присланная за поджог. И кругом чувствуется тихая, приятная сытость и довольство; ступают мягко, по-кошачьи, и выражаются тоже мягко: рыбка, балычки, казенненькое довольствие...»

Эта блестящая зарисовка приобретает характер памфлета.

«Не то я возмужал от поездки, не то с ума сошел — черт меня знает» (П., 4, 147), — писал Чехов. Я уже говорил о том, что «сахалинская мания» начиналась у Чехова еще до путешествия. Но, разумеется, все увиденное во время поездки не могло резко не обострить ее. «...я расстроил себе нервы и дал себе слово больше на Сахалин не ездить» (П., 4, 134), — писал Антон Павлович, собираясь в обратный путь.

Больше ездить туда и надобности не было. Теперь Сахалин виделся Чехову повсюду, просвечивая сквозь самые обыденные явления жизни, становясь своего рода символом несправедливости, насилия, каторжных условий человеческого общежития.

Проезжий купец («Бабы», 1891) рассказывает хозяину постоянного двора Филиппу Кашину (по прозвищу Дюдя) историю женщины, которая отравила мужа и кончила жизнь на каторге.

По всему видно, что в случившемся больше всего виноват сам рассказчик, Матвей Саввич, который сначала соблазнил солдатку Машеньку, а потом, сватаясь за богатую невесту, стремился «с любвишкой развяться».

Но страшно не только это.

Предыстория Машенькиного преступления очень похожа на картину жизни в Дюдиной семье.

Машенька «неволей» вышла замуж за своего Васю, который больше всего на свете любил голубей гонять и даже, уходя в солдатчину, «когда с женой во дворе прощался — ничего, а как взглянул последний раз на сеник с голубями, залился ручьем».

И младшего сына Дюдю, горбатенького Алешку, «без пользы» женили на красавице Варваре. «...все он гуляет с ребятами, и все гуляет... Только чужую девку оосчастливили задаром», — жалуются домашние.

«А твоя жизнь? — зло говорит «оосчастливленная» жене старшего сына Дюди, Софье. — Не глядели б мои глаза. Твой Федор прогнал тебя с завода к отцу, а сам себе другую завел; мальчишку у тебя отняли и в неволю отдали. Работаешь ты, словно лошадь, и доброго слова не слышишь».

Взаимная ненависть этих людей, связанных между собой против воли, достигла уже такого накала, что вот-вот случится нечто подобное Машенькиной истории:

«Варвара легла рядом с Софьей, подумала и сказала тихо:

— Я бы своего Алешку извела и не пожалела.

— Болтаешь, бог с тобой.

Когда Софья засыпала, Варвара прижалась к ней и шепнула на ухо:

— Давай Дюдю и Алешку изведем!

Софья вздрогнула и ничего не сказала, потом открыла глаза и долго, не мигая, глядела на небо.

— Люди узнают, — сказала она.

— Не узнают. Дюдя уже старый, ему помирать пора, а Алешка, скажут, от пьянства издох.

— Страшно... Бог убьет.

— А пускай...

Обе не спали и молча думали».

Поразительно, что религиозная Софья не отрешается от ужасного предложения, а, видимо, всерьез взвешивает его. И хотя Варвара тут же винится, что говорит, себя не помня, но знаменательна уже сама *возможность* такого разговора, таких мыслей. «Обе не спали и молча думали», — эта лаконичная фраза полна жути именно потому, что начисто лишена какой-либо мелодраматичной «одышки» (если вспомнить давнее чеховское письмо брату).

В очерках «Из Сибири» (1890), написанных Чеховым по дороге на Сахалин, одно из тяжелейших впечатлений — ночевка в избе, где бродит и бредит дурачок.

«Какая скука! — пишет Чехов. — Чтобы развлечь себя, переносюсь мыслями в родные края, где уже весна и холодный дождь не стучит в окна, но, как нарочно,

мне вспоминается жизнь вялая, серая, бесполезная; кажется, что и там нагорел фитиль, что и там кричат: «Ме-ма! бе-ба...»

Увиденное в путешествии и на каторге бросает яркий ответ на прежде пережитое.

Голод 1891—1892 годов снова показал, что «Сахалин» все время был рядышком. Колоссальное бедствие лишь приоткрыло завесу, его скрывавшую.

По давней традиции правительство сначала всячески утаивало размеры несчастья (так, вместо слова «неурожай» повелено было писать «недород»), затем стало сваливать вину за него на самих «нерадивых» крестьян.

«Говорить теперь о лености, пьянстве и т. п. так же странно и нетактично, как учить человека уму-разуму в то время, когда его рвет или когда он в тифе... По-ихнему, на ком 15 рублей недоимки, тот уж и пустельга, тому и пить нельзя, а сосчитали бы они, сколько недоимки на государствах, на первых министрах, сколько должны все предводители дворянства и архиереи, взятые вместе»,—писал Чехов в октябре 1891 года (П., 4, 286).

Такова была позиция и всех лучших русских писателей. Лев Толстой и Короленко не только стали инициаторами широкой общественной кампании в помощь голодающим, но и выступили со страстными публицистическими статьями, раскрывавшими причины бедствия и лицемерное поведение правительства и господствующих классов. Несколько лет спустя В. И. Ленин вспоминал меткую толстовскую оценку государственной благотворительности: «паразит собирается накормить то растение, соками которого он питается»¹.

Чехов сам принял немалое участие в помощи голодающим и, в своей обычной манере, делал это без всякой патетики. Он даже шутливо уверял одного своего корреспондента, что он со знакомыми «затеяли маленькое дельце, на котором думаем нажить этак тысяч по сто» (П., 4, 321). А в другом письме сообщал, что изображает из себя «благотворительную даму, которая всем уже надоела» (П., 4, 326).

Некоторые исследователи, в частности А. Дерман в книге «Творческий портрет Чехова», исходя из лучших побуждений—объективно и непредвзято изобразить

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 6, с. 278.

свою «модель», поставили Антону Павловичу в вину тон его писем по поводу голодающих:

«В случае если во время шумного пира Вам или кому-либо случится собрать хотя полтинник в пользу голодающих, или если какая-нибудь Коробочка завещает с тою же целью рубль, и если Вы сами выиграете в стуколку 100 рублей, то помяните нас грешных в своих святых молитвах и уделите нам частицу от щедрот!» (П., 4, 321),— писал, например, Чехов А. И. Смагину.

Однако осуждать его за этот «благодушный» тон вряд ли справедливо. Всякий, кто сталкивался с врачами, мог бы заметить у многих из них некоторую профессиональную «холодность» и даже «грубоватость». Эти свойства не только выполняют своего рода защитные функции, но и дают медику возможность сохранить трезвость и ясность мысли и взгляда.

Выше уже упоминалось о письме Чехова к Шавровой (16 сентября 1891 г.), в котором речь шла об избрании профессора-медика:

«Гинекологи,— писал там же Антон Павлович,— имеют дело с неистойвой прозой, которая Вам даже не снилась... Кто постоянно плавает в море, тот любит сушу; кто вечно погружен в прозу, тот страстно тоскует по поэзии. Все гинекологи идеалисты» (П., 4, 272, 273).

Формы могут быть разными, но чтобы не быть подавленным и раздавленным человеческими страданиями, духовный организм врача должен вырабатывать некое противоядие.

Защищая своих коллег от многочисленных нападков, Чехов писал, что бывают такие случаи, когда ничего не поделаешь, «даже если захочешь жизнь свою отдать больному». «Обыкновенно, когда домашние, родные и прислуга принимают «все меры» и из кожи лезут вон, доктор сидит и глядит дураком, опустив руки, уныло стыдясь за себя и за свою науку и стараясь сохранить наружное спокойствие...» (П., 4, 262).

Быть может, Чехов испытывал нечто похожее и как «организатор помощи голодающим».

Можно удивляться, как уже и не раз делалось, наивному пожеланию его в деле этом «сочетать два начала: администрацию и частную инициативу» (П., 4, 317), пожеланию, впрочем, высказанному в письме представителю администрации—хоть и знакомому, но все же земскому начальнику,

Однако если вспомнить письмо к Суворину о несвоевременности поучений в разгар бедствия, легко, кажется, понять чеховскую готовность работать на пользу голодающим всем скопом, не разбираясь в «партийной» принадлежности соседей.

И даже если Чехов порой мог быть наивен в своих надеждах и оценках, то *художественный* итог его наблюдений и размышлений оказался весьма значительным и знаменательным.

В рассказе «Жена» (1891) выведен образ некоего значительного лица — Павла Андреевича Асорина. Своим придирчивым педантизмом, копанием в мелочах, угнетающим пустословием и формализмом он во многом напоминает Иудушку Головлева.

«...куда бы вы ни вошли,—говорит ему жена,—вы всюду вносите какую-то духоту, гнет, что-то в высшей степени оскорбительное, унижительное... Вам дороги интересы народа и России, и потому вы ненавидите народ, так как в каждом подозреваете вора и грабителя. Вы всех ненавидите. Вы справедливы и всегда стоите на почве законности, и потому вы постоянно судитесь с мужиками и соседями».

Для Асорина и голодающие — лишь один из объектов мертвенно-бюрократической деятельности. Ему уже рисуется такая организация дела, которая допускает «широкий свободный контроль» (поразительное сочетание слов! — А. Т.); его беспокоит возможное участие «современной молодежи, материалистической и не имеющей идеалов». Ничего не делая сам, он пытается вмешаться — разумеется, по «нравственному долгу»! — в деятельность своей жены, реально занятой организацией помощи голодающим. «Вы,—обращается он к ней,—... укажите мне, сколько у вас поступило до сегодня на приход и сколько вы уже потратили. Затем о каждом новом поступлении деньгами или натурой, о каждом новом расходе вы будете ежедневно извещать меня. Вы, Natalie, дадите мне также список ваших помощников. Быть может, они вполне порядочные люди, я не сомневаюсь в этом, но все-таки необходимо навести справки».

Не думая сводить рассказ «Жена» к плоской аллегории, должно, однако, заметить, что именно Павел Андреевич, который подозрительно и высокомерно относится и к земству, и к интеллигенции и убежден, что,

кроме него, «положительно некому было помочь голодающим», с его настойчивым, бесцеремонным вмешательством в благотворительные проекты своей жены, которой он, в сущности, совершенно чужд,— именно он воплотил зловещие черты того самого правительства, которое, как наивно полагал вначале Чехов, «ведет себя не дурно, помогает, как может».

Одна из самых отвратительных черт героя рассказа «Жена» — это использование им кампании помощи голодающим крестьянам в своих мелких интересах: утверждения своего авторитета, своей «нравственной» репутации, подчеркивания чужой «непрактичности» или даже «бесчестности», стремления доказать свою правоту в семейном конфликте.

«Это был,— понимает Павел Андреевич в минуту просветления,— обычный припадок нашей супружеской ненависти, безобразный и бессмысленный, каких было много после нашей свадьбы, но при чем же тут голодающие? Как это могло случиться, что они попали нам под горячую руку? Похоже на то, как будто мы, гоняясь друг за другом, нечаянно вбежали в алтарь и подняли там драку».

В финале рассказа с Павлом Андреевичем происходит внезапная духовная метаморфоза, он осознает свою подлинную роль в происходящем: «Я помеха, частица народного бедствия...», и предоставляет жене полную свободу действия.

Преображение маловероятное, несколько напоминающее то ли толстовские мечтания, то ли наивные надежды самого Чехова в период лихорадочных попыток помочь голодающим о «сочетании» разных начал — содружестве «администрации» и общества.

Истинный идейный итог рассказа близок словам одного из героев — доктора Соболя, живо напоминающего некоторыми чертами своего коллегу из будущей пьесы «Дядя Ваня»:

«Пока наши отношения к народу,— говорит Соболю,— будут носить характер обычной благотворительности, как в детских приютах или инвалидных домах, до тех пор мы будем только хитрить, вилять, обманывать себя и больше ничего... Мой Васька всю свою жизнь был у меня работником; у него не уродило, он голоден и болен. Если я даю ему теперь по 15 коп<еек> в день, то этим я хочу вернуть его в прежнее положение

работника, то есть охраняю прежде всего свои интересы, а между тем эти 15 коп(еек) я почему-то называю помощью, пособием, добрым делом».

Это очень близко запомнившимся В. И. Ленину словам Толстого. И конечно, неслучайно.

«Алтарь», святая святых души, общественной и литературной деятельности — такова народная жизнь и для Толстого, и для Чехова, и для Короленко.

И все же — по-разному «служат» они в этом алтаре, самостоятельно («одиоко»!), поверяя все своим умом и опытом, ищут решений, не соглашаются, спорят друг с другом.

Толстой — противник *всякого* насилия. Короленко решительно не согласен с такой позицией: «Я не могу считать насильником человека, который один защищает слабого и измученного раба против десяти работорговцев, — пишет он А. И. Эртелю 11 февраля 1890 года, в связи с позицией Толстого. — Нет, каждый поворот его шпаги, каждый его удар для меня — благо. Он проливает кровь? Так что же? Ведь после этого и ланцет хирурга можно назвать орудием зла»¹.

Чехов, как уже говорилось выше, и прежде не был послушным «толстовцем». А все увиденное на Сахалине и в голодные годы укрепляло несогласие со многим в теориях высоко чтимого им писателя.

Антон Павлович продолжает восхищаться Толстым как художником, человеком, гражданином, бесстрашно воюющим за правду и справедливость. «Надо иметь смелость и авторитет Толстого, чтобы идти наперекор всяким запрещениям и настроениям и делать то, что велит долг... Толстой-то, Толстой! Это, по нынешним временам, не человек, а человечище, Юпитер», — читаем мы в чеховских письмах поры борьбы с голодом (П., 4, 317, 322).

Но в суждениях о толстовской философии Чехов становится все резче и непримиримей. «До поездки (на Сахалин. ~~как~~ А. Т.) «Крейцерова соната» была для меня событием, — пишет он 17 декабря 1890 года, — а теперь она мне смешна и кажется бестолковой». Любопытно, что одну из полемических статей Н. К. Михайловского против толстовского учения Чехов послал Су-

¹ В. Г. Короленко, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, с. 144.

ворину, бегло отметив, что «фельетон хорош» (П., 4, 264).

«Все великие мудрецы деспотичны, как генералы...» — ядовито отзывается он на послесловие Толстого к «Крейцеровой сонате», заключая, что «философия великих мира сего» «вся, со всеми юридическими послесловиями... не стоит одной кобылки из «Холстомера» (П., 4, 270), и этим резко разделяя в Толстом художника и проповедника.

Но, быть может, одна из самых горестных и едких замет Чехова насчет толстовских идей находится в уже цитированном выше отрывке из «Острова Сахалина». Вспомним еще раз одну красноречивейшую деталь картины процветания тюремного зрителя:

«...перед самым домом из открытого парника глядят уже созревшие арбузы и около них почтительно, с выражением рабского усердия, ходит садовник Каратаев...»

Каратаев, любимый герой Льва Толстого в «Войне и мире», своеобразный «идеолог» романа, в известном смысле — предтеча толстовской теории прощения и непротivления, выступает здесь в горькой и унижительной роли — благоговееющим даже не перед самими господами, а перед «их» арбузами (выращенными на Сахалине его великими трудами!). Вспоминается, как в одном более раннем рассказе Чехова кучера и дворня снимают шапки перед... чемоданами сановника, приехавшего отдыхать в деревню.

Такая острая трактовка этого образа не удивительна у писателя, выдвигавшего идею рассказа, где человек по капле выдавливал бы из себя раба.

Впереди у Чехова было личное знакомство со Львом Толстым в 1895 году, дружеские отношения с ним, встречи, беседы, споры, о которых еще будет сказано в этой книге.

Но мы многого бы, пожалуй, не поняли в Чехове, если бы упустили из виду предшествующую страницу его биографии — его «заочный» диалог с ним, порой переходивший в диспут, эту своеобразную, условно говоря, толстовскую ступень в его развитии и самоопределении, в его идейных и художественных исканиях,

ПЕРЕВАЛЫ РУССКОЙ ЖИЗНИ

В воспоминаниях и суждениях многих современников Чехова есть одно любопытнейшее сходство.

«Первое мое чувство или, вернее, впечатление,— говорит о своем знакомстве с Антоном Павловичем А. И. Суворина,— было, что он должен походить на одного из любимых моих героев — на Базарова»¹.

Об этом писал и Репин: «Тонкий, неумолимый, чисто русский анализ преобладал в его глазах над всем выражением лица. Враг сантиментов и выпренных увлечений, он, казалось, держал себя в мундштуке холодной иронии...»²

«Как тип мыслителя-интеллигента, он тесно примыкает к Базарову»,— утверждал А. В. Амфитеатров, особенно часто возвращавшийся к этому сопоставлению, называя Чехова то «сыном Базарова», то его «меланхолическим и мягким, но последовательным и неуклонным потомком»³.

Действительно, скромнейший доктор Чехов во многом напоминает своего грубоватого коллегу. Оба они органически не выносят фальши, декламации, высокопарного красноречия.

«Друг мой Аркадий, не говори красиво»— это мог бы сказать не Базаров, а Чехов. А тургеневский герой вместо одного из своих шокирующих уездных бар изречений не отказался бы воскликнуть по-чеховски: «Роскошь природа! Так бы взял и съел ее!..»

¹ А. П. Чехов. Затерянные произведения, неизданные письма, воспоминания, библиография. Труды Пушкинского дома при Российской Академии наук. Л., «Атеней», 1925, с. 186.

² «А. П. Чехов в воспоминаниях современников», с. 150.

³ А. В. Амфитеатров. Собр. соч., т. XXXV, с. 219, 203, 246.

«С тех пор, как я здесь,—жалуется Базаров,—я пре-
пакостно себя чувствую, точно начитался писем Го-
голя к калужской губернаторше».

И Чехов, негодуя по поводу послесловия к «Крей-
церовой сонате», восклицает: «Убейте меня, но это глу-
пее и душнее, чем «Письма к губернаторше», которые
я презираю» (П., 4, 270).

И он, конечно же, на стороне Базарова, когда тот
спорит с Павлом Петровичем Кирсановым, утверждаю-
щим, что материализм «был уже не раз в ходу и всегда
оказывался несостоятельным».

Такое же высокомерное пренебрежение к материа-
лизму демонстрируют многие герои его повестей и рас-
сказов. И так же как Павел Кирсанов, они клянут ма-
териализм походя, не имея о нем сколько-нибудь яс-
ного понятия.

«Он,—говорится об одном из подобных персона-
жей,—поет жиденьким тенором, играет на гитаре, по-
мадится и носит светлые брюки, а все это составляет
признаки, по которым идеалиста можно отличить от
материалиста за 10 верст».

Сказанное совсем не означает, что Базаров и Че-
хов похожи друг на друга, как близнецы. Напротив,
различия тут бросаются в глаза и многим даже мешают
заметить то явное сходство, о котором только что го-
ворилось.

Взгляд Базарова на искусство общеизвестен. Вио-
лончель в руках пожилого человека кажется ему смеш-
ной, чтение Пушкина — совсем «ерундой». (Заметим,
кстати, что он судит о Пушкине тоже довольно огульно,
не зная его, точно так же как Павел Петрович мате-
риализма!)

Чехов придерживается совершенно иного убежде-
ния.

«Знания всегда пребывали в мире,—утверждает
он.—И анатомия, и изящная словесность имеют одина-
ково знатное происхождение, одни и те же цели, од-
ного и того же врага... и воевать им положительно не
из-за чего. Борьбы за существование у них нет» (П.,
3, 216).

Базаров же отрицательно относится к искусству,
именно резко подчеркивая «противоположность» его
науке: «Достаточно одного человеческого экземпляра,
чтобы судить обо всех других. Люди, что деревья в

лесу; ни один ботаник не станет заниматься каждой отдельною березой».

Это еще материализм того рода, какой называется в науке вульгарным — то есть простым, примитивным, не учитывающим всего многообразия, сложности, противоречивости жизни, ее процессов и явлений.

«Все люди,— утверждает Базаров,— друг на друга похожи как телом, так и душой; у каждого из нас мозг, селезенка, сердце, легкие одинаково устроены; и так называемые нравственные качества одни и те же у всех: небольшие видоизменения ничего не значат».

Воспользуемся гоголевским выражением: как здесь все «спестрилось» — и стремление утвердить равенство между людьми, которое все еще яростно отрицается в окружающем Базарова обществе, и протест против высокопарной, но бессодержательной болтовни Павлов Петровичей о «принсипах», и вызов господствующей рутине, и, увы, кабинетный, умозрительный взгляд на действительность!

Недаром Базаров, иронически уличающий Павла Кирсанова в том, что он не умеет говорить с народом, сам оказывается в таком же положении в своих разговорах с мужиками.

При всех досадных чертах тургеневского героя было бы несправедливо винить в этой неумелости только его самого. Достаточно вспомнить трагический итог знаменитого «хождения в народ», когда крестьяне не только не поддерживали пропагандистов, не только не увлеклись их проповедью, но даже во многих случаях «представили по начальству» людей, искренне желавших им добра.

«Он,— писал о народе Короленко,— как туча, лежал на нашем горизонте, в него вглядывались, старались уловить формы, роившиеся в этой туманной громаде, разглядеть или угадать их...»¹

Около четверти века отделяло Чехова от базаровского времени. И этот исторический опыт не прошел для писателя даром. Именно презиравшаяся тургеневским героем «изящная словесность» во многом играла в этот период роль и анатома и физиолога народной жизни, исследующих как уже минувшие, так и самые злободневные ее явления.

¹ В. Г. Короленко, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 6, с. 140.

И там, где Базаров, если перефразировать известную поговорку, за лесом не видел деревьев — «отдельных берез», изящная словесность неустанно открывала все новые и новые типы, настроения, надежды.

Характерно, что, еще «будучи Чехонте», Чехов радуется личному знакомству с Лесковым, которого шутливо именует: «мой любимый писака» (П., 1, 88).

Для «сына» Базарова это пристрастие выглядит вроде бы странно, одиозно, потому что в 60-е годы у Лескова сложилась прочнейшая репутация реакционера, отъявленного врага «нигилистов»¹. Однако позиция писателя была сложнее. Много ездивший по России, он знал народ «из первых рук» и неутомимо «перебирал людишек», по собственному выражению, взвешивая и оценивая представителей самых разных слоев, пытаясь понять, чего можно ожидать от них, тоскуя по «праведникам», которые могли бы обновить и украсить жизнь. Очень скептически отнесся Лесков к народническим попыткам революционной пропаганды среди крестьян. Вскоре после выхода «Отцов и детей» появился его рассказ «Овцебык», герой которого, благороднейший, бескорыстный, пламенный человек, положительно разочаровывается в своих намерениях раскрыть народу глаза. «Никто меня не признает своим, и я сам ни в ком своего не признаю», — говорится в его предсмертном письме.

Это был действительно «человечина, стоящий внимания», как отзывался о нем Чехов после первой же встречи. Недаром его высоко ценил и Толстой, а Горький впоследствии ставил рядом с величайшими русскими писателями, замечая, что он даже порой превосходит их «широтой охвата явлений жизни, глубиной понимания бытовых загадок ее, тонким знанием великорусского языка»².

Думается, что воздействие Лескова определенно ощущается в некоторых рассказах и персонажах Че-

¹ «В героическом порыве молодежи выпрыгнуть из гнилого ржавого болота дореформенной жизни коренилось здоровое начало, — этого Лесков не понял или недостаточно оценил значение этого буйства», — писал М. Горький (М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, с. 230).

² М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, с. 235.

хова («Святою ночью», 1886; «Перекасти-поле», 1887; отец Христофор в «Степи») и в его творчестве вообще¹.

После Толстого, Достоевского, Лескова уже невозможно было просто вернуться на «базаровский» уровень миропонимания. И когда Борис Зайцев в своей биографии Чехова писал, что он «похоронил материализм»², с ним можно было бы согласиться, если бы он пояснил: «базаровский».

И ярче всего это выразилось не в «Скучной истории», как утверждал Б. Зайцев, а в повести «Дуэль» (1891), написанной вскоре после возвращения Чехова с Сахалина.

В критике сразу же была высказана мысль, что автор «Дуэли» полемизирует с «Крейцеровой сонатой».

Имя Толстого возникает на первых же страницах повести. «В прошлую ночь... я утешал себя тем,— говорит Лаевский,— что все время думал: ах, как прав Толстой, безжалостно прав!.. В самом деле, брат, великий писатель! Что ни говори».

История Лаевского и Надежды Федоровны, которую он увез от мужа, а потом разлюбил и которой теперь тяготится, его и ее размышления об их отношениях, бесспорно, могут быть сопоставлены с зарождением драмы толстовского Позднышева.

Но, в отличие от Толстого, Чехов возвращает «на сцену» весь реальный антураж драм такого рода во всей его бытовой и исторической конкретности, не сведенной — и не сводимой! — к заранее предначертанной расстановке сил и обстоятельств.

Провинциальная, хотя и происходящая на некогда романтическом Кавказе, русская жизнь предстает в удивительном, «расточительном» для небольшой повести многолюдстве. Лаевский, его антагонист зоолог фон Корен, доктор Самойленко, дьякон Победов, Марья Константиновна — все они написаны с большим увлечением и, взятые вместе и дополняемые более эпизодическими, но тоже остро и характерно набросанными лицами (пристав Кириллин, сын купца Ачмия-

¹ «Чехов премного обязан ему», — отзывается о Лескове один из близких автору героев «Жизни Клима Самгина» (М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 19, с. 288).

² Борис Зайцев. Чехов. Литературная биография. Нью-Йорк, 1954, с. 88.

нов, духанщик Кербалай, доктор Устимович), создают картину, яркую и в бытовом, и в социально-психологическом смысле.

Исследователи верно подметили, что в атмосфере повести возникают «конкретные литературные ассоциации». Чаще всего при этом называется Толстой (помимо «Крейцеровой сонаты» — «Казак») и Лермонтов:

«...фабульная кульминация «Дуэли» — поединок на пистолетах — возвращает к Лермонтову, к «Герою нашего времени»... В уста фон Корена вложен и прямой намек на литературный прецедент. «Господа, кто помнит, как описано у Лермонтова?» — спрашивает он у секундантов перед началом поединка», — пишет И. Гурвич в книге «Проза Чехова»¹.

Эта явная параллель затмевает — а в субъективном чеховском замысле, вероятно, и маскирует — более тонкую: сходство добродушного доктора Самойленко с лермонтовским Максимом Максимовичем.

Фон Корену, однако, принадлежит не одно «литературное» размышление в повести, в частности — полемическое упоминание о совестливом Даниле — персонаже Лескова, примечательное уже тем, что сделано оно в споре с дьяконом, фигурой совершенно лесковской по своему духу.

Литературные ассоциации чеховской повести объясняются тем, что при широком охвате действительности, какой характерен для «Дуэли», неизбежно (и плодотворно — как в смысле притяжения, так и в смысле отталкивания) соприкосновение с теми или иными сторонами творческого опыта предшественников и современников, с какими-то существенными гранями их художественного мира.

Быть может, особенный интерес для нашей темы представляет следующее, небрежное замечание фон Корена во время дуэли: «У Тургенева также Базаров стрелялся с кем-то там...»

«Кто-то там» — это Павел Петрович Кирсанов, поводом к дуэли с Базаровым для которого служат, как известно, не только ревность, но и принципиальное расхождение, скорее даже — просто антагонизм, полярность этих героев: изнеженного аристократа и непокладистого нигилиста-разночинца.

¹ И. Г у р в и ч. Проза Чехова, с. 32—33.

Как и в «Отцах и детях», дуэль будущих противников, Лаевского и фон Корена, начинается задолго до обмена пистолетными выстрелами. Правда, в отличие от тургеневского романа, она происходит как бы заочно.

Первую пулю (а скорее даже — первый залп, если принять во внимание мощь и пространственность сказанного) выпускает фон Корен во время обеда у Самойленко, подробнейшим образом излагая свое уничтожающее мнение о Лаевском.

В свою очередь, и тот произносит впоследствии перед доктором целый монолог о фон Корене.

Если фон Корен судит о своем «оппоненте» холодно и жестоко, то Лаевский начинает свою речь в прекрасном, размягченном настроении и стремится отдать должное «твердой, сильной» натуре противника, но в конце концов делает очерк его характера метко, хотя, быть может, не без некоторых преувеличений, заставляя читателя взглянуть в фон Корена внимательнее.

Совершенно верно характеризуя поведение Лаевского, фон Корен приходит к самым крайним, беспощадным выводам насчет целесообразности его дальнейшего существования: «В интересах человечества и в своих собственных интересах такие люди должны быть уничтожаемы. Непременно». Итак, этот «зоолог, или социолог, что одно и то же», видит «самый прямой и верный путь» для исправления и усовершенствования общества в насилии.

И вряд ли можно сомневаться в том, что Чехов, ненавидевший насилие во всех видах, «вполне разделяет» ту критику подобной философии, которая исходит из уст Лаевского:

«Он работает, пойдет в экспедицию и свернет себе там шею не во имя любви к ближнему, а во имя таких абстрактов, как человечество, будущие поколения, идеальная порода людей. Он хлопочет об улучшении человеческой породы, и в этом отношении мы для него только рабы, мясо для пушек, выючные животные; одних бы он уничтожил или законопатил на каторгу, других скрутил бы дисциплиной, заставил бы, как Аракчеев, вставать и ложиться по барабану, поставил бы евнухов, чтобы стеречь наше целомудрие и нравственность, велел бы стрелять во всякого, кто выходит за круг нашей узкой, консервативной морали, и все это во имя улучшения человеческой породы... А что такое

человеческая порода? Иллюзия, мираж... Деспоты всегда были иллюзионистами».

На основании этого монолога можно было бы согласиться с Самойленко, что Лаевский — «громadнейшего ума человек», если бы добрейший доктор не награждал подобной характеристикой всех подряд и если бы сам Лаевский хоть где-либо еще оказался способен на такие глубокие размышления, родственные всему гуманистическому духу нашей литературы.

Талантливейшая «фантазия на тему фон Корена», как можно было бы назвать этот монолог, по плечу лишь автору, но не его герою. Опасные потенции, или, как сказал бы Щедрин, готовности зоолога-социолога никак не реализуются в повести. Лаевский уверяет, будто фон Корен уже сейчас, в маленьком приморском городке, «держит всех жителей в ежах и гнетет их своим авторитетом... прибрал к рукам всех, вмешивается в чужие дела, все ему нужно и все боятся его». Однако никакого другого подтверждения этому в «Дуэли» нет.

Но правильность чеховского прогноза показывает не только поведение фон Корена на дуэли, когда он готов привести в исполнение свою теорию о необходимости уничтожать слабых и бесполезных людей, подобных Лаевскому, — и это в тот момент, когда ввиду потерянного состояния противника дуэль фактически превращается в заурядное убийство! Допустим даже, что тут можно найти какое-то психологическое объяснение, хотя и не оправдание, в гадливом ожесточении, охватившем фон Корена, когда ему сказали об очередном «грязном», на его взгляд, происшествии в запутанной личной жизни Лаевского (узнавшего накануне дуэли о связи Надежды Федоровны с Кириллиным). Но самым естественным и убедительным образом взгляды зоолога проявляются в мимолетном, спокойном и даже добродушном разговоре его с дьяконом, который происходит задолго до кульминации повести, связанной с дуэлью:

«— Через два года, когда у меня будут готовы средства и люди, я отправлюсь в экспедицию, — рассказы-вал фон Корен дьякону. — Я пройду берегом от Владивостока до Берингова пролива и потом от пролива до устья Енисея... От вас зависит поехать со мною или нет,

— Это невозможно, — сказал дьякон.

— Почему?

— Я человек зависимый, семейный.

— Дьяконица вас отпустит. Мы ее обеспечим. Еще лучше, если бы вы убедили ее, для общей пользы, постричься в монахини; это дало бы вам возможность самому постричься и поехать в экспедицию иеромонахом. Я могу вам устроить это.

Дьякон молчал».

Впоследствии Лаевский фантазирует о том, как фон Корен должен вести себя в будущей экспедиции: «Он идет, идет, идет куда-то, люди его стонут и мрут один за другим, а он идет и идет». Реальный фон Корен, предлагающий жене дьякона и ему самому «для общей пользы» постричься,— готовый типаж этой экзотической картины, где он «как Стэнли, сидит на складном стуле и чувствует себя царем пустыни и *хозяином этих людей*» (курсив мой. — А. Т.).

Своеобразная дуэль происходит в повести уже не между Лаевским и фон Кореном, а между зоологом и двумя персонажами якобы эпизодического свойства — дьяконом Победовым и доктором Самойленко.

Доктор и дьякон излучают то непосредственное, идущее из глубины души доверие и расположение к ближним, к окружающим людям, о котором другие вокруг них только говорят («Никогда не читавший Толстого» Самойленко, в сущности, несравненно ближе к этическому пафосу писателя, чем часто поминующий его имя все Лаевский).

Рассуждения и разговоры доктора полны кóмизма, потому что все его попытки рассуждать «здро́во», «современно», «практично» приходят в решительное противоречие с его простодушной тягой к добру и справедливости. «Логика» Самойленко, как крестьянская лошаденка, упорно сворачивает «к своему двору». Так, слушая ламентации Лаевского, которому уже осточертела Надежда Федоровна, и даже жалея его, Самойленко, однако, рассуждает с самой трогательной непоследовательностью: «Конечно, вы не венчаны... но ведь это не ваша вина, и к тому же... надо быть без предрассудков и стоять на уровне современных идей. Я сам стою за гражданский брак, да... Но, по-моему, если раз сошлись, то надо жить до самой смерти».

Тем не менее именно Самойленко принадлежит первая, простая и ясная, целиком в его духе, отповедь зоологической «социологии» фон Корена:

«— Если людей топить и вешать,— сказал Самойленко,— то к черту твою цивилизацию, к черту человечество!»

Дьякон аттестован в начале повести как очень смешливый человек: «Казалось, что он любил бывать среди людей только потому, что у них есть смешные стороны и что им можно давать смешные прозвища».

Быть может, в этой характеристике, как и в описании тяжелого детства дьякона, его пристрастия к ловле бычков, есть оттенок автобиографичности и «фамильного» чеховского юмора. «...Вы знаете, мы не можем жить, если возле нет мишени, куда бы мы пускали свои юмористические стрелы»,—«каялся» Антон Павлович в письме к А. С. Киселеву 11 мая 1892 года.

Вместе со смешливым дьяконом в повесть входит веяние обычной, бедной, порой грубой, но естественной жизни, ее простодушные мерки, то «простое величие простых людей», о котором писал Гоголь по поводу «Капитанской дочки».

Наивный интерес дьякона к предстоящей дуэли внешне мотивируется его почти детским любопытством, которое Чехов, однако, между прочим, именует «сильным, беспокойным любопытством», как бы наталкивая читателя на мысль, не является ли оно куда более сложным, непростым чувством.

В ожидании поединка, который, как надеется дьякон, закончится миром, он размышляет о неестественности дуэли и необходимости «направить ненависть и гнев туда, где стоном гудят целые улицы от грубого невежества, алчности, попреков, нечистоты, ругани».

Когда же события принимают опасный оборот, именно устами дьякона говорит — вернее, кричит! — истина, и «убийство, которое сейчас совершит порядочный человек среди бела дня в присутствии порядочных людей» называется вслух, предупреждается, срывается его отчаянным возгласом: «Он *убьет* его!» (курсив мой. — А. Т.).

Так *победа* в дуэли с фон Кореном остается за **дьяконом**.

Смерть Лаевского была бы тем ужаснее, что она настигла бы его после огромного душевного потрясения, переворота, когда он ощутил и всю опутавшую его ложь, и всю глубину своей вины перед Надеждой Федоровной, и то, что «эта несчастная, порочная женщина

для него единственный близкий, родной и незаменимый человек».

Это было бы убийством *нового* человека, пробудившегося в Лаевском.

Финал повести несколько тороплив. «Я утомился, и конец тащил я точно обоз в осеннюю грязную ночь: шагом, с остановками...» — жаловался Чехов в письме к Суворину 18 августа 1891 года.

«Как он скрутил себя! — поражается фон Корен, говоря о Лаевском через несколько месяцев после дуэли. — ...Его свадьба, эта целодневная работа из-за куска хлеба, какое-то новое выражение на его лице и даже его походка — всё это до такой степени необыкновенно, что я и не знаю, как назвать это...»

И все-таки даже в последней, носящей характер некоего общего примирения главе есть присущий Чехову зоркий реализм.

«Какие люди! — восхищается дьякон после того, как уезжающий фон Корен зашел попрощаться к Лаевским. — Боже мой, какие люди! Воистину десница божия насадила виноград сей!»

«Полно, дьякон!» — отвечает ему зоолог, который вышел от Лаевских «с тяжелым чувством». И Надежда Федоровна, и его бывлой враг произвели на него впечатление робости и придавленности всем происшедшим.

Сам же фон Корен, как он говорит Лаевскому, «не изменил своих убеждений с тех пор». «Правда, — замечает он, — ...я ошибся относительно вас, но ведь спотыкаются и на ровной дороге... если не ошибаешься в главном, то будешь ошибаться в частностях».

И это «благоразумное» рассуждение напоминает прежнее высказывание зоолога о том, что ошибки возможны, «но нечего бояться промочить ноги, когда угрожает потоп».

А в самом финале повести снова звучит элегический мотив, уже знакомый нам по «Огням», хотя на этот раз несколько более светлый:

«Да, никто не знает настоящей правды...» — думал Лаевский, с тоскою глядя на беспокойное темное море.

«Лодку бросает назад, — думал он, — делает она два шага вперед и шаг назад, но гребцы упрямы, машут неутомимо веслами и не боятся высоких волн. Лодка идет все вперед и вперед, вот уж ее и не видно, а пройдет с полчаса, и гребцы ясно увидят пароходные

огни, а через час будут уже у паровозного трапа. Так и в жизни... В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда жизни и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...»

Примечательно, что это раздумье Лаевского во многом предвещает заключительные монологи будущих чеховских пьес, в особенности «Трех сестер».

18 октября 1888 года Чехов сообщил Суворину, что получил от него начало пьесы, которую они собирались было писать вместе. В «афише» пьесы, излагаемой в этом письме,—мы бы назвали ее краткой характеристикой действующих лиц,—есть много общего с будущей чеховской комедией «Леший» и даже с выросшим из нее «Дядей Ваней».

Но, пожалуй, интереснее как раз не сходство, а различие между намечавшейся программой и ее дальнейшим осуществлением, потому что это различие позволяет догадываться о происхождении и последующей трансформации некоторых важных образов пьесы.

Под первым номером в «афише» значится: «Александр Платоныч Благосветлов, член Государственного совета, имеет Белого Орла, получает пенсии 7200 руб. (лей); происхождения поповского, учился в семинарии. Положение, которое он занимал, добыто путем личных усилий. В прошлом ни одного пятна. Страдает подагрой, ревматизмом, бессонницей, шумом в ушах. Недвижимое получил в приданое. Имеет ум положительный. Не терпит мистиков, фантазеров, юродивых, лириков, святош, не верует в бога и привык глядеть на весь мир с точки зрения дела. Дело, дело и дело, а все остальное — вздор или шарлатанство» (П., 3, 32—33).

Определенное сходство с будущим чеховским героем — профессором Серебряковым есть, но Благосветлов еще как бы на распутье между ним и Николаем Степанычем из «Скучной истории».

«Этот человек... должен действовать на зрителей,—замечает Чехов в этом же письме,—и как умный, подагрический брюзга и как скучная музыкальная пьеса, которую долго играют» (П., 3, 32).

В дальнейшем развитие образа пойдет в сторону «скучной музыкальной пьесы».

В то же время, когда обдумывается эта совместная, в дальнейшем не состоявшаяся работа, Чехов пишет А. Н. Плещееву (9 октября 1888 г.) по поводу одного эпизодического лица в рассказе «Именины» (1888; в его журнальном варианте):

«Что же касается человека 60-х годов, то в изображении его я старался быть осторожен и краток, хотя он заслуживает целого очерка. Я щадил его. Это полинявшая, недеятельная бездарность, узурпирующая 60-е годы; в V классе гимназии она поймала 5—6 чужих мыслей, застыла на них и будет упрямо бормотать их до самой смерти. Это не шарлатан, а дурачок, который верует в то, что бормочет, но мало или совсем не понимает того, о чем бормочет. Он глуп, глух, бессердечен. Вы бы послушали, как он во имя 60-х годов, которых не понимает, брюзжит на настоящее, которого не видит; он клеветает на студентов, на гимназисток, на женщин, на писателей и на все современное и в этом видит главную суть человека 60-х годов. Он скучен, как яма, и вреден для тех, кто ему верит, как суслик» (П., 3, 19).

Эта энергическая характеристика, пожалуй, ярче и убедительнее, чем данная персонажу в самом рассказе, где он «почему-то называет себя «человеком шестидесятых годов» и заметно напоминает уже знакомый нам тип Лядовского («Хорошие люди»).

«Говорит он всегда длинно, монотонно и с претензией на литературность... говорит он об идеалах, об эмансипации женщины, о прогрессе, о темных силах, о науке, о литературе, декламирует с чувством стихи, в которых встречаются часто слова заря, закат, факел, рокоут» и т. п.

В письме же к Плещееву этот образ как бы «укрупнен» в своей скучности и вредности. Возможно, что перед нами — постепенные «фазы» созревания образа Серебрякова, к которому значительная часть характеристики, данной в письме, как нельзя более применима.

Именно в это время Чехов говорит о том, что у него в голове «томятся сюжеты» и «целая армия людей, просящихся наружу и ждущих команды» и что «те сюжеты, которые сидят в голове, досадливо ревнуют к уже написанному» (П., 3, 47).

Быть может, вследствие этой «досадливой ревности» Чехов и устранил из книжного варианта «Именин» образ «человека 60-х годов».

Существует мнение, будто он поступил так, послушавшись совета Плещеева. Однако вряд ли это верно, ибо образ Серебрякова есть реализация, развитие и, разумеется, определенное уточнение как раз этой фигуры, которую Чехов отказывался изъять из журнального варианта рассказа, пока она не зажила новой, самостоятельной жизнью в пьесе, и писал Плещееву, что этот тип ему «надоел... еще в гимназии, надоедает и теперь» (П., 3, 19).

«На подмогу» писательскому воображению, думается, пришли и некоторые конкретные впечатления, почерпнутые во время летнего пребывания в 1888—1889 годах на Украине в усадьбе Линтваревых Луке. М. П. Чехов писал, что «Лука в литературном отношении не дала Чехову ничего»¹, однако стоит прочесть, как описывал своих новых знакомцев сам Антон Павлович, чтобы обнаружить истоки некоторых образов будущей пьесы:

«Мать-старуха... добросовестно штудирует каждый № «Вестника Европы» и «Северного вестника» и знает таких беллетристов, какие мне и во сне не снились... разговаривая с Плещеевым, чувствует во всем теле свяшенную дрожь...»

Одна из дочерей — «старая дева, тихое, застенчивое, бесконечно доброе, любящее всех и некрасивое создание... Она занимается усердно хозяйством и понимает его во всех мелочах... Очень любит семейную жизнь, в которой отказала ей судьба, и, кажется, мечтает о ней; когда вечерами в большом доме играют и поют, она быстро и нервно шагает взад и вперед по темной аллее, как животное, которое заперли...» (П., 2, 278, 279).

Тут есть явное «зерно» образов Войницкой-матери и Сони.

Но, пожалуй, самое интересное ждет нас дальше. «У меня гостит А. Н. Плещеев,— продолжает Чехов. — На него глядят все, как на полубога, считают за счастье, если он удостоит своим вниманием чью-нибудь простоквашу, подносят ему букеты, приглашают всюду

¹ «А. П. Чехов в воспоминаниях современников», 1960, с. 57.

и проч. ...А он «слушает да ест» ...Здесь он изображает из себя то же, что и в Петербурге, т. е. икону, которой молятся за то, что она стара и висела когда-то рядом с чудотворными иконами»¹ (П., 2, 279, 280).

Конечно же, Плещеев, тут же аттестуемый как «очень хороший, теплый и искренний человек», — совсем не Серебряков, но некий «отстраненный» взгляд на своего гостя и на всю ситуацию уже ощутим.

А жизнь как будто нарочно позаботилась снабдить Чехова еще более «подходящим» для его замыслов материалом. «К Линтваревым, — сообщает Чехов 28 июня 1888 года уже вернувшемуся в столицу Плещееву, — приехал полубог Воронцов — очень вумная, политико-экономическая фигура с гиппократовским выражением лица, вечно молчащая и думающая о спасении России...» (П., 2, 290—291). И в другом письме: «Человечина угнетен сухою умственностью и насквозь протух чужими мыслями...» (П., 2, 293).

Постепенно Чехов изменил свое мнение об этом публицисте-народнике к лучшему, да и вообще, разумеется, речь не о том, что Серебряков «списан» с него или с кого-нибудь другого², но первоначальное впечатление от «полубога», бесспорно, присутствует в образе профессора. Стоит упомянуть, что и Плещеев в письме к Чехову 2 июля 1888 года заметил: «Что касается до понимания художественных вещей, то Воронцову, положительно, недостает этого клапана. Поэзии в нем столько же, сколько в сапожном каблуке»³.

Вообще по сравнению с Благодетелем из первоначально задуманной «коллективной» пьесы «курс» Серебрякова непрерывно, постепенно падает. Уже одно только «переименование» героя заметно «отлучает» его от «святого времени», каким назвал Чехов в письме к Плещееву 60-е годы. Благодетель — типично семинарская, разночинская фамилия, которую к тому же носил реальный исторический деятель — редактор известного

¹ А. Н. Плещеев сотрудничал в «Современнике», а впоследствии работал в редакции «Отечественных записок».

² В. Лакшин считает, например, что «прототипом Серебрякова мог послужить, в частности, народник С. Н. Южаков, упоминаемый в чеховском письме к Плещееву» (XIV, 20) (В. Лакшин, Толстой и Чехов, с. 411).

³ «Литературное наследство», т. 68, с. 321.

журнала «Русское слово». Серебряков же — фамилия более нейтральная.

В начале «Лешего» доктор Хрушов («прототип» Астрова из «Дяди Вани») говорит, что Серебряков «тяжелый человек, но если сравнить его с другими, то все эти дяди Жоржи и Иваны Иванычи не стоят его мизинца», «Отец твой хороший, честный человек, труженик», — говорит Соне и жена профессора Елена Андреевна.

Но эти аттестации не подтверждаются делом. Серебряков эгоистичен, полон сознания своего мнимого величия, смотрит на всех окружающих свысока. Именно его бессердечный проект продать имение, где живут мать и брат его первой жены и собственная дочь Соня, продать, чтобы получить возможность самому снова жить в городе, рождает взрыв, до предела накаляет и без того напряженные отношения героев.

Если бывшая теща Серебрякова Марья Васильевна по-прежнему благоговеет перед ним, то ее сын Егор Петрович Войницкий давно утратил и любовь, и уважение к нему, глубоко разочаровался в своей жизни и, в довершение всего, безнадежно влюбился в новую жену профессора Елену Андреевну.

«Неблагополучно в этом доме, — жалуется сама Елена Андреевна Войницкому. — Ваша мать ненавидит все, кроме своих брошюр и профессора; профессор раздражен, мне не верит, вас боится; Соня злится на отца и не говорит со мною; вы ненавидите мужа и открыто презираете свою мать...»

Среда, изображаемая в «Лешем», на первый взгляд более однородна, чем была в «Иванове», где главный герой временами кажется Гулливером среди лилипутов; на деле же это не так. И хотя один из персонажей «Лешего», недалекий, но добрый Илья Ильич Дядин, не перестает умиляться «восхитительному букету», который составляют его знакомые, и предлагает тост «за отличные отношения», вокруг царят противоречивые стремления, взаимное недоверие и подозрительность. «Неблагополучно в этом доме, — тоскливо повторяет Елена Андреевна. — ...мир погибает не от разбойников и не от воров, а от скрытой ненависти, от вражды между хорошими людьми, от всех этих мелких дразг, которых не видят люди, называющие наш дом гнездом интеллигенции».

Это, по выражению Хрушова, «среда, где к каждому человеку подходят боком, смотрят на него искоса и ищут в нем народника, психопата, фразера — все, что угодно, но только не человека!»

В такой атмосфере даже любовное объяснение Хрушова с Соней внезапно превращается в некое «испытание мыслей», как выражались щедринские герои, а потом в ссору. Монолог Хрушова в этой сцене необычайно близок письму Чехова к Плещееву 4 октября 1888 года:

«Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором... Фирму и ярлык я считаю предрассудком».

«А когда меня не понимают и не знают, какой ярлык прилепить к моему лбу, то винят в этом не себя, а меня же...» («Леший»).

Серебряков — воплощение этой самодовольной окостенелости. Даже трагические последствия его предложения продать имение — самоубийство возмущенного и оскорбленного Войницкого, бегство Елены Андреевны, потрясенной происшедшим, — не производят на профессора отрезвляющего впечатления, а лишь служат поводом для новых пустых речей: «Надо глядеть несчастьям в глаза смело и прямо. Я гляжу бодрее вас всех, и это оттого, что я больше всех несчастлив».

Последнему верится с трудом, ибо слова Серебрякова о разыгравшейся драме настолько бездушны, что порой звучат просто кощунственно: «Природа не терпит пустоты. Она лишила меня двух близких людей и, чтобы пополнить этот дефект (!), скоро послала мне новых друзей».

А в бегстве жены он не усматривает ничего, кроме оскорбления своему самолюбию (чем напоминает реакцию Лядовского на поведение Веры Семеновны).

И в конце пьесы тот же Хрушов, обращаясь к профессору, замечает:

«...если такие, как вы, серьезно знамениты, то это значит, что на безлюдье и Фома дворянин, что нет истинных героев, нет талантов... нет настоящих орлов, которые по праву пользовались бы почетной известностью...»

Чехов не удерживается и от дальнейшего «разжалования» профессора из «орлов». Когда Серебряков упрямо отказывается примириться с вернувшейся женой и отговаривается непониманием общих просьб, один из

героев зло говорит: «Гм... не понимаете... Иду я раз с охоты, смотрю — на дереве филин сидит... Я в него трах бекасинником! Он сидит... я в него девятым номером... Сидит... Ничто его не берет. Сидит и только глазами хлопает».

Это «избыточное» разоблачение героя очень похоже на те непрерывные «залпы» по Львову, о которых шла речь при разборе «Иванова».

Но эти пьесы связывают не только такие, еще довольно прямолинейные приемы. Как это ни покажется странным, но в предтече Астрова, Хрущове, есть нечто от его «коллеги» по предыдущей пьесе, доктора Львова.

Как и Львов, повторяет он обывательские сплетни об отношениях Войницкого с Еленой Андреевной. Как и Львов, склонен к громовым обличениям: «Не могу я дышать этим вашим воздухом... Вон из этого погреба!.. Я презираю вашу дружбу!» (Сравним слова Львова: «Ну, зачем, спрашивается, вы привезли меня сюда, к этим коршунам? Не место тут для нас с вами! Честные люди не должны знать этой атмосферы!»).

И когда Хрущов является к Серебрякову в самый разгар происходящей в доме драмы, за какие-то минуты до смерти Войницкого, с настойчивой просьбой не продавать лес, один из присутствующих резонно замечает:

«Идея-то идеей, но надо, брат, иметь еще и эту штуку... (Показывает на сердце.) Без этой штуки... душа моя, всем твоим лесам и торфам цена грош медный...»

Лишь после всего случившегося Хрущов как бы прозрел: «Я считал себя идейным, гуманным человеком и наряду с этим не прощал людям малейших ошибок, верил сплетням, клеветал заодно с другими...»

Так могло бы прозвучать покаяние Львова над могилой Иванова.

В «Лешем» уже начинает ощущаться, вырабатываться специфически чеховская драматургическая техника. Автор и сам, видимо, понимал переходный характер этой пьесы. «Я думаю, что мой Леший будет не в пример тоньше сделан, чем «Иванов» (П., 3, 135), — писал Антон Павлович Суворину, едва только задумывая пьесу.

Она возникает как некий конгломерат, где соседствуют две манеры, тенденции, пожалуй, даже в каком-то крайнем их выражении.

Одна от «Иванова» — это подчеркнутость, «избыточность» прямых характеристик героя остальными персонажами.

Другая — вводимые с некоторой неуверенностью, а потому и с излишним «нажимом пера» многозначные детали и реплики, служащие как бы барометром, который показывает атмосферу событий и настроение действующих лиц.

Так, ожидание реальной грозы в ночной сцене второго действия (впоследствии во многом повторенной в «Дяде Ване» с любопытными и характерными поправками, о чем речь впереди) «накладывается» на общее раздражение друг другом, возникающее от неудовлетворенности жизнью в целом (тут, кстати, Чехов использует прием своей лирической прозы: вспомним приближение грозы в «Степи» и состояние возчиков и Дымова).

С этим перекликается и то, что говорит Хрущов Соне о «воздухе», которым он не может дышать: «Если б вы знали, как здесь у вас тяжело и душно!»

В самом начале третьего действия эта тема подхватывается и развивается с невероятной, даже излишней энергией. За сценой Елена Андреевна играет арию Ленского *перед дуэлью*, а Войницкий, слушая, говорит: «Кажется, никогда еще у нас так скучно не было...»

«Не видал ты, душа моя, настоящей скуки, — говорит Федор Иванович. — Когда я был в Сербии добровольцем, так вот где была скука! Жарко, душно, грязно, голова трещит с похмелья... Сижу я раз, помню, в грязном сараишке... Со мною капитан Кашкинази... Все уж переговорили, идти некуда, делать нечего, пить не хочется — тошно, понимаешь ли, просто хоть в петлю! Сидим, как аспиды, и друг на друга глядим... Он на меня глядит, а я на него... я на него, а он на меня... Глядим и сами не знаем, чего... проходит, понимаешь ли, час, другой, а мы все глядим. Вдруг он ни с того ни с сего вскакивает, выхватывает шашку и на меня... Я, конечно, сейчас — ведь убьет же! — вынимаю свою шашку, и пошла писать...»

«Предуказующий» характер этого рассказа совершенно ясен. Он является предвестием бурной сцены между Серебряковым и Войницким. Нагнетается напряжение и реплика Елены Андреевны: «Каждую ночь я вижу, нехорошие сны и предчувствую что-то ужасное...»

В последнем акте «Лешего» почти все сложные драматические узлы быстро и благополучно распутываются. Хрущов произносит патетические монологи, Соня признается ему в любви и в том, что прежде она «была скована предрассудками», Елена Андреевна, как уже было сказано, возвращается к мужу; впрочем, это возвращение безрадостно и отнюдь не предвещает истинного примирения.

Чехов сам был не удовлетворен этим финалом. Есть в нем явная натянутость и фальшь.

Когда один из персонажей упоминает о самоубийстве Войницкого, его все прерывают:

«Хрущов. Юлечка, не будем говорить об этом.

Серебряков. Бодро, бодро!»

В духе этого серебряковского «бодро, бодро!» и вся развязка пьесы.

Однако, несмотря на все слабости «Лешего», некоторые друзья Чехова видели в пьесе «талантливую, свежую по замыслу и по жизненности типов вещь»¹, как писал П. М. Свободин, намеревавшийся поставить ее в свой бенефис.

Свободин прочел пьесу директору Александринского театра Всеволожскому, Григоровичу, драматургу Потехину, который заведовал репертуаром театра², и актеру Сазонову.

Сам Свободин считал, что хотя «Леший» «не комедия по форме, но живые лица, живая речь и характеры таковы, что вся александринская дребедень не стоит и половины пьесы Чехова» (П., 3, 455).

Однако «импровизированный комитет», как сердито окрестил актер в письме к Чехову первых — и влиятельнейших — слушателей пьесы, оказался совсем иного мнения. Никто не оспаривал таланта автора, а Григорович даже патетически восклицал, что любит его как

¹ Цит. по кн.: А. Альтшуллер. Павел Свободин. «Искусство», Ленинградское отделение, 1976, с. 123. В этой же книге читатель найдет интересные письма Свободина к Чехову, относящиеся ко времени создания «Лешего».

² Еще до истории с «Лешим» Свободин писал Чехову (19 августа 1889 г.): «...в настроении явилось какое-то пятно, грязное, жирное, мутное, и расплзается оно все шире и шире, и вырастает из него Александринский театр, а оттуда лезет Потехин и говорит: а я все еще здесь и буду здесь до тех пор, пока не уроню всего, что без меня еще кой-как все-таки стояло бы...» («Записки отдела рукописей ГБЛ», вып. 16. М., 1954, с. 157),

родного сына (пожалуй, слегка подчеркивая этим сравнением собственную роль «первооткрывателя» чеховского таланта). Большинство слушателей, по огорченному и одновременно ядовитому определению Свободина, не переставали «признавать достоинства, которые непонятным образом становились недостатками пьесы для представления» (П., 3, 455).

Возражения против постановки «Лешего» крайне знаменательны и будут повторяться в дальнейшем, при появлении следующих чеховских пьес. «Хорошо, поразительно хорошо, но до такой степени странно»,— говорили они,— «повесть, прекрасная повесть, но не комедия»,— сообщал Свободин автору.

Странность пьесы и ее близость к прозе с той поры надолго становятся «дежурным» упреком по отношению к «Лешему», а затем и к «Чайке».

«Одно скажу: пишите повесть»,— посоветовал, прочитав «Лешего», виднейший актер Малого театра А. П. Ленский.

«...пьесы нет — из-за неумело построенных сцен выглядит <выглядывает(?)> повесть или даже роман, к сожалению, втиснутый в драматическую форму»,— писала газета «Новости дня».

О «странном», «смешанном» впечатлении говорил и известный критик «Московских ведомостей» С. Васильев (Флеров): «Он (Чехов. — А. Т.) рассказывает нам повесть, только со сцены». Аналогичный отзыв содержится и в корреспонденции «Нового времени»: «Странное впечатление производит эта пьеса. Зритель как будто читает интересный, умно написанный рассказ или роман, неизвестно для чего перелитый в драматическую форму»¹.

Успокаивая автора, П. М. Свободин уверял его, что со временем вся «Лешиада» покажется смешной. Однако сценическая судьба пьесы в московском театре Абрамовой оказалась как бы зловещей «репетицией» будущей неудачи «Чайки».

«Первый спектакль с «Лешим» шел на праздниках (рождества. — А. Т.),— вспоминал зритель. — ...Публика была праздничная и к драматическим тонкостям и достоинствам в высшей степени равнодушная» (П., 3, 485). Равнодушие большинства публики и форменная

¹ Цит. по кн.: С. Балухатый. Чехов-драматург, с. 121—123.

обструкция, которую устроили на премьере (27 декабря 1889 г.) «конкурентов» актеры театра Корша, привели, по свидетельству того же мемуариста, «к грандиозному скандалу, к которому приложили руку все недоброжелатели Чехова, все завистники».

Потребовались несколько лет и блистательная постановка «Чайки» в новорожденном Художественном театре, чтобы то, что ощущалось как решительный недостаток чеховских пьес, стало наконец осознаваться в своем истинном качестве — как достоинство, как новая ступень, на которую, *сблизившись с великой русской прозой*, поднялась драматургия.

На вышеописанном обсуждении «Лешего» Д. В. Григорович, по свидетельству Свободина, говорил, что «так писал Достоевский» и «это что-то такое между «Бесами» и «Карамазовыми». Речь шла, вероятно, в основном о третьем акте, «всей его буре», по словам того же свободинского письма.

И как характерно, что то же имя, но только уже в доказательство достоинства пьесы, возникает в рецензии Н. Е. Эфроса на первый чеховский спектакль Художественного театра: «Чайку» писал,— говорится в ней,— верный и высоко талантливый ученик Тургенева и Достоевского, великих реалистов романа — и со струн ученика не сорвалось ни единого звука, который оскорбил бы слух его учителей»¹.

Однако до этого триумфа Чехову и его пьесам было еще бесконечно далеко. Далеко даже до того драгоценного свидетельства о понимании и одобрении «странности» его драматургии хотя бы редкими ценителями, которое прозвучало в письме А. Ф. Кони, разглядевшего достоинства «Чайки» даже в кривом и мутном зеркале александринского спектакля: «*Это сама жизнь* на сцене, с ее трагическими союзами, красноречивым бездумьем и молчаливыми страданиями, жизнь обыденная, всем доступная и почти никем не понимаемая в ее внутренней жестокой иронии, жизнь до того доступная и близкая нам, что подчас забываешь, что сидишь в театре, и способен сам принять участие в происходящей перед тобою беседе. И как хорош конец!.. И то, что пьеса прерывается внезапно, оставляя зрителя

¹ Цит. по кн.: Юрий Соболев. Чехов. Статьи. Материалы. Библиография, с. 184.

самодорисовать себе будущее... мне очень нравится. Так кончаются или, лучше, обертываются *эпические* произведения» (П., 6, 547; курсив мой. — А. Т.).

Много лет спустя (12 мая 1901 г.) Чехов писал своему таганрогскому знакомому, П. Ф. Иорданову: «До меня дошли слухи, что на последних выборах Вам наложили черняков. От души поздравляю Вас, не сдавайтесь, гните свою линию — это очень хорошо!» (XIX, 86).

Совет совсем не резонерский, а «обеспеченный» всем жизненным и литературным опытом автора этих слов. Судьба «Лешего» — первое тому доказательство.

Глубоко уязвленный неудачей «Лешего», Чехов тем не менее «не сдавался» и «гнул свою линию», как советовал потом впоследствии другим. «Ваше дело работать исподволь, изо дня в день, втихомолочку, быть готовой к ошибкам, которые неизбежны, к неудачам, одним словом, гнуть свою актрисичью линию, а вызовы пусть считают другие», — писал он, например, О. Л. Книппер 1 ноября 1899 года.

Характернейший пример подобной работы «втихомолочку» — преобразование «Лешего» в «Дядю Ваню», совершенное настолько где-то «за кулисами» чеховской жизни, что биографы до сих пор теряются в догадках насчет даты написания последней пьесы, не доверяя лаконическому свидетельству самого автора в письме к Дягилеву: «Дядя Ваня» — 1890» (XIX, 199), и его более ранним замечаниям в письме к М. Горькому 3 декабря 1898 года («Дядя Ваня написан давно, очень давно») и к О. Л. Книппер 1 ноября 1899 года («Пьеса давняя...») ¹.

Когда в 1899 году А. И. Урусов, восторженно оценивший «Лешего» еще при его появлении, просил автора дать эту пьесу для задумывавшегося театрального журнала, Чехов ответил решительным отказом.

«Эту пьесу я ненавижу и стараюсь забыть о ней», — писал он Урусову (16 октября 1899 г.). — Сама ли она виновата, или те обстоятельства, при которых она писалась и шла на сцене, — не знаю, но только для меня

¹ В этой связи заслуживает внимания упоминание П. М. Свободина в письме к Суворину от 12 ноября 1889 г. о только что полученном от Чехова письме, «из которого очевидно, что не только не бросит «Лешего», а готов и на серьезную переделку комедии...» («Вопросы литературы», 1960, № 1, с. 104).

было бы истинным ударом, если бы какие-нибудь силы извлекли ее из-под спуда и заставили жить».

Чехов нередко высказывался о своих произведениях пренебрежительно или юмористически, не всерьез, но такой резкой оценки у него, пожалуй, больше не встретишь.

Урусов видел в «Лешем» замечательный вариант «Дяди Вани». Для самого же автора «Дядя Ваня» во многом был *отрицанием* «Лешего».

В свое время А. Н. Плещеев, оставшийся недовольным пьесой, заметил в письме к Чехову, что «Леший — не есть вовсе центральное лицо, и неизвестно почему комедия названа его именем» (С., 12, 387).

На это можно было бы возразить, что название закономерно привлекает внимание зрителей к образу Хрущова, энтузиаста-лесовода (за что он и получил свою кличку), самого яркого и талантливого человека среди всех выведенных в пьесе, и что финальный монолог Лешего призван был окончательно утвердить зрителей в этой мысли.

Горит дальний лес, не удалась, как ошибочно кажется Хрущову, любовь, но он — непреклонен:

«У меня тяжело на душе... но все это не беда... надо быть человеком и твердо стоять на ногах. Я не застрелюсь и не брошусь под колеса мельницы... Пусть я не герой, но я сделаюсь им! Я отращу себе крылья орла, и не испугают меня ни это зарево, ни сам черт! Пусть горят леса — я посею новые! Пусть меня не любят — я полюблю другую!»

В пьесе Хрущов был действительно «центральным лицом», но и недовольство Плещеева, и собственный жизненный опыт могли побудить автора внимательнее и критичнее присмотреться к нему и окончательно убедиться в том, что это — отнюдь не «центральное лицо» времени.

Чехова всегда привлекали «люди подвига, веры и ясно осознанной цели» (выражение из его некролога Н. М. Пржевальскому). Но, создавая образ Хрущова, он, по грибоедовскому выражению, «шел в комнату — попал в другую». В речах Лешего появляются фальшивые ноты (хотя бы обещание отрастить себе крылья орла), которые, по иронии судьбы, могли бы вызвать бурный восторг у людей типа Лядовского, но совершенно

не соответствовали истинному общественному настроению тех лет.

В. И. Ленин писал впоследствии, что в 80-е годы «революционеры исчерпали себя»¹. А один из некогда активных деятелей «Народной воли», затем сделавшийся марксистом, Г. В. Плеханов, подводя итоги десятилетия (1881—1890 гг.), сказал жестокие слова: «...народничество упало, увлекая в своем падении и неразрывно сросшуюся с ним интеллигенцию», — и так характеризовал общественное умонастроение:

«При таком безнадежном положении дел удивительно не то, что наша интеллигенция потеряла теперь всякую энергию... удивительно не то, что требования «интеллигенции» ничтожны, а то, что она предъявляет хоть какие-нибудь требования; удивительно не то, что наша литература (это детище «интеллигенции») падает, а то, что интеллигенция все еще продолжает возвышать свой голос в литературе; удивительно не то, что наша молодежь мало увлекается теперь «идеалами» предыдущего поколения, а то, что у этой молодежи есть хоть какие-нибудь духовные интересы, что она не сплошь относится к идеалам общественной деятельности с холодным недоверием, «с насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом»...

Будем откровенны, читатель, «отцы» действительно промотались, промотались до такой степени, что они теперь — *банкроты*. От их широких «идеалов» осталась только страшная горечь разочарования. Все надежды интеллигенции разлетелись в прах. Все ее бесчисленные программы практической деятельности оказались несостоятельными, и, в довершение всего, она не может тешить себя даже надеждами на будущее»².

Свидетельство необычайно важное для понимания и «Дяди Вани», и «Скучной истории», да и всего чеховского творчества этой поры.

«Страшная горечь разочарования» — таков камертон, по которому Чехов выверяет и перестраивает свою пьесу. При этом вполне естественно на первый план выдвигается уже не человек типа Хрущева, а «дядя Ваня», Войницкий, растерявший свои иллюзии полностью.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 5, с. 44.

² Г. В. Плеханов. Соч., т. III. М. — Л., Госиздат, 1924, с. 258, 255—256.

Резко преображается и Хрущов, превращающийся в Астрова. Это наиболее очевидно, если сопоставить два монолога:

«Бывает, что идешь темной ночью по лесу, а если в это время светит вдали огонек, то на душе почему-то так хорошо, что не замечаешь ни утомления, ни потемок, ни колючих веток, которые бьют тебя прямо в лицо. Я работаю от утра до глубокой ночи, зиму и лето не знаю покою, воюю с теми, кто меня не понимает, страдаю иногда невыносимо... но вот, наконец, *я нашел свой огонек*. Я не буду хвастать, что люблю вас больше всего на свете. Любовь у меня не все в жизни... она моя награда! Моя хорошая, славная, нет выше награды для того, кто работает, борется, страдает...» (курсив мой. — А. Т.).

Это — Хрущов. И вот Астров:

«Знаете, когда идешь темною ночью по лесу, и если в это время вдали светит огонек, то не замечаешь ни утомления, ни потемок, ни колючих веток, которые бьют тебя по лицу... Я работаю, — вам это известно, — как никто в уезде, судьба бьет меня, не переставая, порой страдаю я невыносимо, но *у меня вдали нет огонька*. Я для себя уже ничего не жду, не люблю людей... Давно уже никого не люблю» (курсив мой. — А. Т.).

Нечего и говорить, что второй монолог звучит куда естественнее, а главное, его мрачный пафос несравненно глубже, чем то было у Хрущова. Он говорил о своей любви, Астров же — о жизни вообще.

После спектакля Художественного театра А. В. Амфитеатров назвал Астрова, сыгранного Станиславским, «большой, базаровской фигурой».

Это во многом справедливо. В Астрове чувствуются и творческая страсть, и полет мысли, и беспощадная прямота к себе и к другим, и искреннее презрение к праздности, и скрытая за профессиональной грубоватостью и налетом цинизма острота ощущений. Недаром всю пьесу преследует его воспоминание о больном, умершем у него на операционном столе еще «в великом посту на третьей неделе».

Но это уже отравленный, погибающий Базаров. И сама фамилия Астров вряд ли случайно происходит от имени осеннего цветка.

Изменившийся взгляд Чехова на своих героев позволил ему поднять пьесу на новую художественную

ступень. В «Дяде Ване», сравнительно с «Лешим», происходит «сгущение», «концентрация» жизненного материала.

Это выражается даже в уменьшении числа действующих лиц. В «Лешем» их было одиннадцать, не считая двух эпизодических персонажей. В «Дяде Ване» — соответственно восемь и один. Впрочем, если учесть, что среди восьми есть и совсем новое лицо — старая няня, то выходит, что число прежних персонажей сокращено более чем на треть.

В «Лешем» действие перемещалось весьма прихотливо: сад в имении Желтухина (в дальнейшем, вместе с сестрой Юлией¹, исключенного из числа действующих лиц), потом столовая и гостиная в доме Серебрякова и, наконец, лес и дом при мельнице, которую арендует Дядин (будущий Телегин) у Хрущева.

В «Дяде Ване» все действие происходит в усадьбе Серебрякова.

Стоит внимательно отнестись и к незаметным на первый взгляд переменам во времени.

В «Лешем» оно как бы аморфно: первый акт неизвестно насколько отделен во времени от второго, в начале третьего. Соня мельком упоминает, что Хрущов не был у них «уж две недели» (видимо, со времени их ссоры), и те же фатальные «две недели» отделяют, по свидетельству Дядина, события последнего акта.

В «Дяде Ване» все не в пример динамичнее и «организованнее». Второй акт воспринимается почти как прямое продолжение первого: и тут и там речь идет о приезде Астрова к больному и капризничавшему Серебрякову; в обоих актах с первых же реплик говорится о духоте (Астров. К тому же душно... Войничский. Жарко, душно... Серебряков. Мне душно... Душно...).

Микроскопическое изменение в разговоре Елены Андреевны с Соней (образ которой, к слову сказать, нарисован в «Дяде Ване» совсем другими красками) тоже преследует цель большей временной концентрации

¹ По справедливому замечанию Г. Бердникова, некоторые черты ее были «переданы» Соне, которая теперь «из рационалистической барышни превратилась в хозяйственную девушку» (Г. Бердников. Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. Изд. 2-е, доработанное. М., «Искусство», 1972, с. 170).

действия («Не говорим мы друг с другом по целым неделям»; в «Лешем» было: «по целому месяцу»).

Между вторым и третьим действиями проходит значительный промежуток времени (Елена Андреевна. Вот уже и сентябрь). А последнее происходит в тот же день, что и третье.

Таким образом, пьеса довольно четко делится на две части по два, сближенных между собой по времени действия.

Это точнейшим образом соответствует и разворачивающимся на сцене событиям, когда всю первую половину пьесы обнаруживается и скапливается «грозовое электричество», завязывается тугой узел взаимоотношений, притяжений и отталкиваний, любви и ненависти, переходящих в какое-то постоянное, не находящее себе выхода глухое томление.

Пронсходящая поблизости гроза по-разному проецируется на душевную «непогоду» героев.

«Сейчас пройдет дождь,— тоскует Войницкий,— и все в природе освежится и легко вздохнет. Одного только меня не освежит гроза. Днем и ночью, точно домовой, душит меня мысль, что жизнь моя потеряна безвозвратно».

«Гроза идет мимо, только краем захватит. Поеду»,— буднично говорит Астров. Но впоследствии эта фраза начинает играть какими-то новыми смысловыми оттенками, обретая символическое звучание.

Действительно, «только краем захватит» гроза в эту ночь дом Войницких. Как не долетевшие до земли капли дождя, не найдут отзвука у Астрова робкие признания Сони. Не удастся и Елене Андреевне освежить себя музыкальной «грозой» («Буду играть и плакать, плакать, как дура»,— мечтает она).

Знаменитое «Нельзя!», принесенное Соней от Серебрякова в ответ на просьбу жены и заключающее второй акт, звучит как лишний поворот тюремного ключа, запирающего камеру, откуда пытались вырваться хоть на миг.

Вторая часть начинается в обстановке такого же скрытого напряжения и томления. «Я умираю от скуки, не знаю, что мне делать»,— жалуется Елена Андреевна. И когда она в ответ на призыв Войницкого «дать себе волю, хоть раз в жизни» с гневом говорит: «Оставьте меня в покое! Как это жестоко!»—эта вспышка вызвана

тем, что бедный дядя Ваня ненароком попал в самое больное место Елены Андреевны, которая сама почти готова «дать себе волю».

Следующая сцена ее с Соней начинается замечательным по своей лаконической выразительности, прозрачности диалогом:

«Елена Андреевна. Вот уже и сентябрь. Как-то мы проживем здесь зиму?»

Пауза.

Где доктор?

Соня. В комнате у дяди Вани. Что-то пишет. Я рада, что дядя Ваня ушел, мне нужно поговорить с тобою.

Елена Андреевна. О чем?

Соня. О чем? *(Кладет ей голову на грудь.)*

Елена Андреевна. Ну, полно, полно. *(Приглаживает ей волосы.)* Полно.

Соня. Я некрасива».

В том, как грустно повторяет Соня вопрос Елены Андреевны, сказано все: она может говорить только об Астрове, о своей любви к нему и... ее безнадежности. Именно так и понимает Соню Елена Андреевна, когда утешает ее.

Но думает об Астрове и она сама — только более скрытно. Недаром вопрос «Где доктор?» следует сразу же после слов о близящейся зиме: Астров — ведь единственный «ресурс» в этом предстоящем прозябании!

И предложение Елены Андреевны поговорить с доктором о Соне рождено не только заботой о падчерице, что легко разгадывает Астров, но и инстинктивным влечением к этому «ясному месяцу» в их общих потемках, желанием «поддаться обаянию такого человека, забыть», как она объясняет не то Сонино, не то свое собственное состояние.

Но астровское: «гроза идет мимо, только краем захватит», — оказывается точным прогнозом.

Чувственная вспышка Астрова, понявшего мотивы Елены Андреевны, пожалуй, слишком прагматически, и притягивает, и в то же время страшит ее, как в свое время порыв Базарова — Одинцову. Эта любовная сцена дает совершенно неожиданный «побочный» эффект; потрясенный свидетель ее, Войницкий, оказывается особенно накален к моменту, когда Серебряков в своих себялюбивых целях предлагает продать имение.

Тут, казалось бы, наконец и разражается настоящая гроза, когда дядя Ваня обрушивается на своего бывшего «идола» с яростными упреками и высказывает ему в лицо горькие истины, к каким пришел недавно:

«Ты был для нас существом высшего порядка, а твои статьи мы знали наизусть... Но теперь у меня открылись глаза!.. Все твои работы, которые я любил, не стоят гроша медного...¹ Ты погубил мою жизнь! Я не жил, не жил!»

Вместо самоубийства, как то было в «Лешем», Войницкий стреляет в Серебрякова. Но даже эти громы и молнии выглядят уже как-то несерьезно: покушаясь на жизнь профессора, Войницкий, как мальчишка, приговаривает при выстреле: «Бац!»

«Ничего, деточка,—утешает Соню в разгар ссоры старая няня.—Погобочут гусаки—и перестанут... Погобочут—и перестанут...»

И в самом деле—«краем захватило». Все вроде бы опять входит в свои берега.

Но любопытно сравнить между собою финалы не только этих двух пьес, но и близкой им по времени создания повести «Дуэль».

В «Лешем» самоубийство дяди Жоржа в общем *разрежает* напряженную атмосферу. Два счастливые любовные объяснения в последнем акте—Сони с Лешим-Хрущовым и Юли Желтухиной с Федором Ивановичем—как-то, хотя и весьма наивно, сглаживают, «замазывают» безрадостность возвращения Елены Андреевны к Серебрякову, приглушают горечь ее последней реплики: «Ну, бери меня, статуя командора, и проваливайся со мной в свои двадцать шесть унылых комнат! Туда мне и дорога!»

О некоей двойственности, ощущаемой в благополучном финале «Дуэли» уже говорилось: прощальная встреча недавних врагов, Лаевского и фон Корена, тягостна, вымучена, и наивный восторг дьякона по поводу этого события встречает жестокую отповедь фон Корена; переживший духовный переворот Лаевский тем не менее думает о будущем «с тоской». Похоже, что автор недаром, по собственному признанию, так мучился с концом повести.

¹ Монолог, чрезвычайно близкий словам, услышанным Лядовским от сестры: «... все эти дни я думала, долго, мучительно думала и убедилась: ты безнадежный обскурант и рутинер» и т. д.

Финал же «Дяди Вани» блестяще демонстрирует *неразрешенность* и даже *неразрешимость* того узла жизненных проблем и взаимоотношений, в котором оказались герои пьесы. Дядя Ваня не стреляется и не убивает Серебрякова. Но благополучие финала глубоко обманчиво, мнимое примирение скрывает полнейшее отчуждение друг от друга, совершеннейший крах прошлых надежд и иллюзий и бессилие что-либо переменить в собственных судьбах.

Неглупая жена Суворина, Анна Ивановна, видимо, одной из первых ознакомившаяся с «Лешим» и высоко его оценившая, в то же время высказала одно существенное замечание. «...скажу только,— писала она автору в ноябре 1889 года,— что на месте «Елены», решив уже раз от нуды ее бежать, меня бы не заманили (назад. — А. Т.) никакими калачами...»¹ — И, быть может, это побудило Чехова в дальнейшем устранить комически-фарсовый «побег» героини... на ближайшую мельницу — эту робкую попытку что-то изменить в своей судьбе.

В свою очередь, Войницкий, как пытавшийся было взбунтоваться данник, говорит Серебрякову: «Ты будешь аккуратно получать то же, что получал и раньше. Все будет по-старому».

«После того, что случилось,— вещает Серебряков на прощанье,— в эти несколько часов я так много пережил и столько передумал, что, кажется, мог бы написать в назидание потомству целый трактат о том, как надо жить».

Но насчет глубины серебряковских переживаний и содержательности обещанного трактата можно не обольщаться, поскольку даже теперь профессор по-прежнему не удерживается от обычного пустословия:

«Я уважаю ваш образ мыслей, ваши увлечения, порывы, но позвольте старику внести в мой прощальный привет только одно замечание: надо, господа, дело делать! Надо дело делать!»

Чеховская ирония затрагивает здесь широкий круг общественных явлений. Как уже говорилось выше, пьеса создавалась на историческом переломе, когда прежние «идолы и идеалы» (если воспользоваться названием одной статьи Вл. Соловьева) потускнели и должны были смениться новыми.

¹ ГБЛ, ф. 331, к. 59, ед. хр. 7.

Примечательны некоторые подробности из истории постановки «Дяди Вани» в Художественном театре, в 1899 году.

Вл. И. Немирович-Данченко писал во время репетиций Чехову, что исполнитель роли Серебрякова Калужский «дал великолепный грим, но такой портрет Веселовского, что пришлось отменить и выдумывать новый»¹.

Речь шла об Алексее Николаевиче Веселовском, типичном либеральном профессоре той поры, кстати, возражавшем против исполнения «Дяди Вани», в качестве члена Театрально-литературного комитета.

Портретное сходство с одним из членов либеральной «элиты» было устранено, но тем не менее зрители воспринимали образ Серебрякова как хорошо им знакомый.

«Калужский возбудил споры и у многих негодование, но это ты, как автор, и я, как твой истолкователь, принимаем смело на свою грудь. Поклонники Серебряковых разозлились, что профессор выводится в таком виде», — сообщил автору пьесы Немирович-Данченко после премьеры.

«Я уже, кажется, писал тебе, — говорится в другом его письме, — что когда Серебряков говорит в последнем акте: «Надо, господа, дело делать», — зала заметно ухмыляется, что служит к чести нашей залы. Этого тебе Серебряковы никогда не простят»².

Есть особый смысл в том, что последнее действие переносится в комнату дяди Вани («...тут его спальня, тут же и контора имения», — говорится в ремарке). «Опять заживем, как было, по-старому», — мечтательно произносит нянька. Перед нами та обстановка, где Войницкому с племянницей предстоит провести «длинный, длинный ряд дней, долгих вечеров», как скажет Соня в заключительном монологе.

Существуют обыденные житейские мотивы, по которым экономные обитатели огромного («Какой-то лабиринт. Двадцать шесть громадных комнат...») дома всегда довольствовались лишь малой частью его, особенно зимой.

¹ Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. 2. Избранные письма. М., «Искусство», 1954, с. 180.

² Там же, с. 181—182, 184.

Еще не зная того, что, как поясняет ремарка, «стол поменьше для Астрова», внимательный зритель догадывается по всей обстановке, что именно здесь обычно течет жизнь и что именно об этой комнате говорил доктор как о своем убежище и прибежище: «Иван Петрович и Софья Александровна щелкают на счетах, а я сижу подле них за своим столом и мажу, и мне тепло, покойно, и сверчок кричит. Но это удовольствие я позволяю себе не часто, раз в месяц...»

Быть может, в начале действия, выбитые из обычной жизни приездом профессора, дядя и племянница вспоминали о своей комнате несколько идиллически. Но теперь они возвращаются в нее, разбитые всем происшедшим, потерявшие последние надежды и иллюзии, возвращаются не жить по-прежнему, а — доживать оставшееся.

В прощании с уезжающими звучит мотив расставания навек. «Как-то странно... Были знакомы,— говорит Астров Елене Андреевне,— и вдруг почему-то... никогда уже больше не увидимся».

«Прощайте... Простите... Никогда больше не увидимся»,— задыхается от горя Войницкий.

И не по-обычному собирается в путь Астров: «убирает со стола краски и прячет их в чемодан», «укладывает картограммы в папку».

На прорвавшийся у Сони отчаянный вопрос: «Когда же мы увидимся?» он отвечает уклончиво, но, в сущности, это происходит тоже прощание навсегда:

«Остается, стало быть, проститься с вами, друзья мои, проститься со своим столом... Спасибо за хлеб, за соль, за ласку... одним словом, за все».

И сам разговор Астрова с Войницким в начале последнего действия звучит как горькая эпитафия им обоим:

«Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все».

«У нас с тобою только одна надежда и есть,— говорит Астров.— Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные».

«Когда мы будем почивать в своих гробах...»

А не наступил ли уже этот момент? «...кажется, будто все умолкло, и мы присутствуем при погребении живых людей, для которых исчез последний связующий их с жизнью луч света», — писал современник Чехова о финале пьесы¹.

И как замерзающие начинают видеть прекрасные сны, так слетают к героям те утешительные видения, о которых говорит Соня в знаменитом финальном монологе, по общему мнению первых критиков пьесы, звучащем как отходная молитва.

Пьеса буквально насыщена реальностью русской жизни, отголосками судеб знакомых автору людей, да в чем-то и его собственных переживаний. Так, мучающее Астрова воспоминание о больном, умершем у него на операционном столе еще в великий пост, очень близко самому Антону Павловичу, «У врачей, — писал он Суворину 18 августа 1891 года, — бывают отвратительные дни и часы, не дай бог никому этого. Среди врачей, правда, не редкость невежды и хамы, как и среди писателей, инженеров, вообще людей, но те отвратительные часы и дни, о которых я говорю, бывают только у врачей, и за сие, говоря по совести, многое простить должно» (П., 4, 262).

«...при виде этой последней сцены, когда все уехали, когда наступают опять бесконечные будни со сверчками, счетами и т. д., — писал Чехову его коллега по Серпуховскому здравоохранению доктор Куркин (кстати, изготовивший картограммы «Астрова» для спектакля в Художественном театре), — я почувствовал почти физическую боль — и казалось, лично за себя. Кажется, от меня все уехали, я сижу и щелкаю счетами»².

Это впечатление крайне типично для многих тогдашних читателей и зрителей, увидевших в пьесе свою собственную судьбу, свои проблемы.

Зимой 1892 года Чехов переселился из Москвы в купленное им в Серпуховском уезде имении Мелихово.

«Когда я буду жить в провинции (о чем я мечтаю теперь день и ночь), то буду медициной заниматься и

¹ Цит. по кн.: «Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения», с. 871.

² «Записки ГБЛ», вып. VIII, 1941, с. 40.

романы читать», — писал он 25 октября 1891 года (в то время речь шла еще о покупке хутора на Украине). В другом письме Антон Павлович тоже мечтал: «А на хуторе медицина во всю ивановскую» (П., 4, 307).

В молодости Чехов дразнил Левитана, что в качестве будущего биографа поделит его жизнь на «останкинский» и «английский» периоды (художник много жил и работал в Останкине, а одно время — в гостинице «Англия»).

Теперь начинается в собственной жизни писателя «мелиховский» период, очень важный и значительный в его творчестве.

В памяти чеховских друзей Мелихово овеяно самой поэтической атмосферой. Сюда, к хлебосольным хозяевам, съезжались приятели и знакомые, здесь завязывались дружбы и романические отношения.

«Никогда еще я не был так богат, — писал Чехов 3 июля 1892 года, первым мелиховским летом. — Я стою под деревом и ем вишни, и мне странно, что меня никто не гонит по шее. Бывало, в детстве мне каждый день драли уши за ягоды».

Слегка подтрунивая над собой, Антон Павлович уверял Л. С. Мизинову: «Здорово спим!.. Едим тоже здорово. Вообще, можно поручиться, что через какой-нибудь год мы будем уже порядочные скотины» (П., 5, 38). Вполне возможно, что здесь перед нами скрытая реминисценция из Щедрина: погрузившиеся в обывательское существование, отупевшие и заплывшие жиром герои «Современной идиллии» заслужили презрительную аттестацию прохожего: «вот идут две идеально-благонамеренные скотины!»¹.

Но, разумеется, читателю, сколько-нибудь освоившемуся с чеховской эпистолярной манерой, ясно, что мелиховское житье-бытье вряд ли было столь уж безмятежным и идиллическим.

В «милой Чехии», как, с легкой руки Плещеева, знакомые нежно именovali семью, дом Антона Павловича уже с давних пор, жилось совсем не так просто, как подчас изображается биографами.

Конечно, этот благодушный тон во многом задан самим «главой семейства». Вот, например, как утешал

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 15, кн. 1, с. 23.

он И. Л. Леонтьева (Щеглова) в семейных невзгодах последнего:

«У меня тоже есть «родственный клобок», — писал ему Антон Павлович 18 апреля 1888 года. — Чтобы он не мешал мне, я всегда езжу с ним (на лето. — А. Т.), как с багажом, и привык к нему, как к шишке на лбу. Впрочем, мой клобок, если сравнивать его с наростом, представляет из себя нарост доброкачественный, но не злокачественный. Клобок мой отлично шьет мне сорочки, отлично варит и всегда весел. Зимой клобок состоит из 8 человек, а летом из 5 (в том числе 2 прислуги)».

Но даже в этом подбадривающем письме звучат неселые ноты:

«Во всяком случае, мне чаще бывает весело, чем грустно, хотя, если вдуматься, я связан по рукам и ногам... У Вас *жена*, которая простит Вам безденежье, а у меня *порядок*, который рухнет, если я не заработаю определенное количество рублей в месяц, рухнет и повалится мне на плечи тяжелым камнем...»

Еще откровеннее и подробнее обрисована домашняя обстановка Чехова в письме к брату Александру, написанном примерно неделю спустя:

«Ты знаешь, у меня скопление взрослых людей, живущих под одной крышей только потому, что в силу каких-то непонятных обстоятельств нельзя разойтись... У меня живут мать, сестра, студент Мишка (который не уйдет и по окончании курса), Николай, ничего не делающий и брошенный своею обже, пьющий и раздетый, тетка и Алеша (последние два пользуются только помещением). К этому прибавь, что от 3 часов до ночи и во все праздники у меня толчется Иван, по вечерам приходит батька... Все это народ милый, веселый, но самолюбивый, с претензиями, необычайно разговорчивый, стучащий ногами, безденежный... У меня голова кружится...» (П., 2, 258).

В этом же письме Чехов пишет, что его «разговоры... замучили» (П., 2, 259), причем из контекста видно, что речь идет не о простых разговорах, а о так называемых «объяснениях» друг с другом.

Само приобретение Мелихова в совершенно неурочное время — зимой — осуществилось, видимо, в результате сильнейшего утомления писателя от жизни в Москве: «...Антон Павлович поставил нам ультиматум,—

вспоминает М. П. Чехов, — что если имение не будет куплено теперь же, то он уедет за границу»¹.

И в Мелихове, при всех преимуществах, в частности экономических, сельской жизни, многое оставалось трудным.

«Я уехал из Мелихова, не простившись с Алятриман-траном (шутливое прозвище П. Е. Чехова. — А. Т.), — писал Александр Чехов брату летом 1893 года. — Он спал и бог с ним... Мать сказала, что, уезжая, я оскорбляю ее, ибо она думала, *«что ты, Саша, уговоришь Антошу»*... Не сердись на меня за мое бегство позорное. Мне очень жаль тебя. Я ведь тоже слабогузый человек и чужого горя выносить холодно не могу. Я все время страдал, глядя на тебя; на твое пакостное житье... Сестра после твоего отъезда до обеда к больному плакала по поводу недоразумения при упряжке лошади. Словом, все без исключения желают тебе добра, но в результате выходит одно сплошное недоразумение. Примирить все эти недоразумения и взаимные оскорбления, слезы, неизбежные страдания, глухие вздохи и горькие слезы может только одно твое последнее решение, только твой отъезд. Мать тебя абсолютно не понимает и не поймет никогда. Она страдает глубоко, но на тему, что ты стал физически болен и потому раздражителен. До понимания твоей психики она не дорастет. Отец вчера в лесу твердил мне, что его не слушаются. Он — мудр; дедушка был управляющим, ergo...² Ты — добрый и хороший человек. Тебе бог дал искру. С этой искрой ты везде дома. Тебе во что бы то ни стало надо позаботиться сохранить душу живу. Брось все: свои мечты о деревне, любовь к Мелихову и затраченные на него труд и чувство. Мелихово не одно в мире»³.

Даже если иметь в виду, что Ал. П. Чехов во время своих приездов в Мелихово многое воспринимал слишком остро и болезненно, в силу своих давних сложных отношений с родителями, все же, думается, в его наблюдениях больше правды, чем в постоянных восторгах наезжих визитеров, не посвященных во внутрисемейную жизнь.

Весьма многозначительна одна фраза из письма

¹ М. П. Чехов. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления, с. 228.

² Следовательно (лат.).

³ «Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова». М., 1939, с. 282—283.

Л. С. Мизиновой к Чехову (20 сентября 1894 г.): «У вас вся жизнь для других и как будто бы личной жизни Вы и не хотите!»¹.

Да и в письмах самого Антона Павловича порой мелькают мысли об уходе. «Надо уйти из дому...» — лаконично, как о чем-то, не раз уже обсуждавшемся, говорится в его письме в декабре 1889 года (П., 3, 304)².

Очень многое в быте его собственной семьи было ему глубоко чуждо и даже враждебно. «Голова часто болит, а слушать вздор приходится еще чаще», — красноречиво описывает он домашнюю обстановку своей работы, жалуясь на трудности писанья (XV, 388)³.

В письме Ал. П. Чехову о мелиховском житье Антон Павлович так характеризует отца: «Подобно всем таганрожцам, неспособен ни к какой другой работе, кроме как возжиганию светильников. С мужиками говорит строго» (П., 5, 29).

Можно себе представить, как эти повадки коробили Чехова, который, сообщая в письме, что он «велел» то-то и то-то, тут же иронически замечает: «Велел» — это уж очень по-помещицки...» (П., 5, 42).

Необычайно характерно для хозяина Мелихова — по преимуществу отводить от себя роль главного двигателя всего семейного механизма: «Как работник и помощник я решительно ничего не стою... Из всей фамилии Чеховых только один я лежу или сижу за столом, все же прочие работают от утра до вечера» (П., 5, 42, 206) и т. д.

И это в то время, когда вся тяжесть покупки и устройства имения легла на его плечи — в дополнение к

¹ ГБЛ, ф. 331, к. 52, ед. хр. 2-б.

² «Поправить мои обстоятельства, т. е. сделать их иными или лучшими, невозможно, — пишет он Суворину 6 августа 1891 г. — Есть болезни, которые излечиваются только единственным простым и крутым средством, а именно: «Встань, возьми одр свой и иди». Я же не в силах взять своего одра и уйти, а стало быть, и говорить нечего».

³ Примечательно, что впоследствии, публикуя письма брата, М. П. Чехова «сделала в письмах Чехова бесчисленное количество купюр. Чаще всего они были связаны с ее желанием идилично представить семейные отношения Чеховых. Все, что этому противоречило, вычеркивалось. К сожалению, вычеркивалось буквально. Автографы Чехова безжалостно портились, — это Мария Павловна цветным карандашом, а то и чернилами или тушью замазывала целые строки...» (Н. Роскина. Сестра Чехова. — «Новый мир», 1966, № 5, с. 256).

обычным заботам о заработке «определенного количества рублей» для «родственного клона».

Не удивительно, что, несмотря на всю сдержанность чеховских писем, в них порой все же прорываются усталость и раздражение: «Душа моя просится вширь и ввысь,— пишет он 16 июня 1892 года,— но поневоле приходится вести жизнь узенькую, ушедшую в сволочные рубли и копейки. Нет ничего пошлее мещанской жизни с ее грошами, харчами, нелепыми разговорами и никому не нужной условной добродетелью. Душа моя изныла от сознания, что я работаю ради денег и что деньги центр моей деятельности» (П., 5, 78).

Но при всем том Мелихово позволило писателю осуществить томившее его желание, высказанное в известном письме к Суворину (20 октября 1891 г.): «Если я врач, то мне нужны больные и больница; если я литератор, то мне нужно жить среди народа, а не на Малой Дмитровке с мангусом (зверек, привезенный из путешествия. — А. Т.). Нужен хоть кусочек общественной и политической жизни, хоть маленький кусочек...»

Мелиховская жизнь и предоставила ему этот «маленький кусочек».

Первым же своим «помещичьим» летом Чехов был приглашен в санитарные врачи по случаю угрозы холерной эпидемии. «...и я теперь,— пишет он Лейкину 13 июля 1892 года,— разъезжаю по деревням и фабрикам и собираю материал для санитарного съезда. О литературной работе и подумать некогда». Допустим, что в данном случае он несколько акцентирует свою занятость, чтобы заранее парировать возможные лейкинские просьбы прислать что-нибудь. Но забот и в самом деле было много. «Работы у меня больше чем по горло,— пишет он в эти же дни Л. С. Мизиновой. — Разъезжаю по деревням и фабрикам и проповедую там холеру... Конечно, о литературе и подумать некогда... Дано мне 25 деревень, а помощника ни одного» (П., 5, 94). «Езжу по фабрикам и выпрашиваю как милостыни помещения для своих будущих пациентов»,— говорится и в письме Н. М. Линтваревой, где Антон Павлович жалуется на свою «оскорбленную лень» и на то, что его «по целым дням... не бывает дома» (П., 5, 95, 96).

А. Дерман в качестве свидетельства «дефекта» чеховской души — внутренней холодности — приводил от-

рывок из его письма времен холерной эпидемии. «Душа моя утомлена. Скучно. Не принадлежать себе, думать только о поносах, вздрагивать по ночам от собачьего лая и стука в ворота (не за мной ли приехали?), ездить на отвратительных лошадях по неведомым дорогам и читать только про холеру и ждать только холеры и в то же время быть совершенно равнодушным к сей болезни и к тем людям, которым служишь,— это, сударь мой, такая крошка, от которой не поздоровится» (П., 5, 104).

Легко заметить, что это типично «астровское» настроение (сравните: «Заработался, нянька, от утра до ночи все на ногах, покою не знаю, а ночь лежишь под одеялом и боишься, как бы к больному не потащили»).

Но настроения — настроениями. Важнее все-таки итоги. А вот что пишет Чехов той же осенью 10 октября 1892 года: «Летом трудненько жилось, но теперь мне кажется, что ни одно лето я не проводил так хорошо, как это. Несмотря на холерную сумятицу и безденежье, державшее меня в лапах до осени, мне нравилось и хотелось жить... Завелись новые знакомства и новые отношения. Прежние наши страхи перед мужиками кажутся теперь нелепостью. Служил я в земстве, заседал в Санитарном совете, ездил по фабрикам — и это мне нравилось» (П., 5, 112, 113).

Остается к этому добавить, что хотя Чехов и уверял в том же письме, что «литературные итоги за минувшее лето... равны почти ничему», но среди них — «Палата № 6».

Ощущение клетки, арестантской, сумасшедшего дома, всевозможных стеснений свойственно самым разнообразным героям Чехова.

Так, перерабатывая ранний юмористический рассказ «Шуточка» (1886), писатель упоминает «высокий забор с гвоздями», отделяющий Наденькин дом от сада.

Такой же забор виден из окна гостиничного номера, где умирает актер Щипцов («Актерская гибель», 1886). Ему хотелось домой, в Вязму, а за окном «расстилась громадная пустошь, огороженная серым забором, вдоль которого тянулся целый лес прошлогоднего репейника».

«Целый лес репейника, крапивы и дикой конопли» окружает и палату № 6, от поля ее «отделяет... серый больничный забор с гвоздями». «Эти гвозди, обращен-

ные остриями кверху, и забор, и самый флигель имеют тот особый унылый, окаянный вид, какой у нас бывает только у больничных и тюремных построек».

Забегая вперед, напомним, что и в «Даме с собачкой» (1899) против дома Анны Сергеевны «тянулся забор, серый, длинный, с гвоздями», а в гостинице, где в «лучшем номере» остановился Гуров, «весь пол был обтянут серым солдатским сукном», а постель покрыта «дешевым серым, точно больничным одеялом».

«Палата № 6» (1892) — наиболее законченная и бескомпромиссная характеристика современной Чехову социально-политической действительности. Близость по своему виду «тюремных и больничных построек» — лишь первое из многочисленных, возникающих далее в рассказе уподоблений одного другому.

Достаточно колоритен уже образ сторожа Никиты, у которого «нависшие брови, придающие лицу выражение степной овчарки, и красный нос» (вспомним упоминание в чеховском письме о «красноносых смотрителях» тюремного ведомства), Никита — из числа людей, которые «больше всего на свете любят порядок и потому убеждены, что *их* надо бить». (Любопытно, что слуга знаменитого «человека в футляре», бывший денщик Афанасий, всегда бормотал одно и то же с глубоким вздохом: «Много уж *их* нынче развелось!»)

Но ведь и закадычный приятель доктора Рагина, почтмейстер Михаил Аверьяныч, который с восторгом говорит о былом помещицьем либерализме, недалеко ушел от Никиты:

«Когда на почте кто-нибудь из посетителей протестует, не соглашается или просто начинает рассуждать, то Михаил Аверьяныч багровеет, трясется всем телом и кричит громовым голосом: «Замолчать!..» К обывателям «относится свысока, как к своим подчиненным».

Поэтому «за почтовым отделением давно уже установилась репутация учреждения, в котором страшно бывать».

Но где не страшно бывать в этом городе? В больнице, где страждущий встречает равнодушие Андрея Ефимовича Рагина, невежество его коллеги Хоботова и елейные наставления вора фельдшера, что и недуги, и нужда посланы в наказание за «плохие молитвы»? Или

у городского головы, который по первому навету поспешил отрешить Рагина от должности?

Замечательны два «консилиума», на основании которых была «твердо установлена» душевная болезнь героя.

Вот первый, бессловесный: увидев Рагина мирно беседующим с обитателем палаты № 6 Грозовым, «Хоботов пожал плечами, усмехнулся и переглянулся с Никитой, Никита тоже пожал плечами».

Не менее «представителен» и второй: «Придя в назначенное время в управу, Андрей Ефимыч застал там воинского начальника (!), штатного смотрителя уездного училища (!), члена управы, Хоботова и еще какого-то полного, белокурого господина, которого представили ему как доктора. Этот доктор... жил в тридцати верстах от города, на конском заводе, и был теперь в городе проездом» (речь едва ли не идет о ветеринаре!).

Удивительный город, где вор фельдшер похож на сенатора и потчует больных дешевой моралью; где душевнобольного свидетельствуют чиновники и ветеринары, причем единственный, кто чувствует себя «очень смущенным» происходящим, не врач, а воинский начальник; где больница похожа на тюрьму, а почтовое отделение на казарму!

Впрочем, такой ли уж он удивительный?

Доктор Старцев в рассказе «Июныч» (1898) тоже кричит на больных: «Извольте отвечать только на вопросы! Не разговаривать!»

Что это — простая раздражительность? Но ведь она упрямо устремляется все по тому же руслу.

Очутившись в палате № 6 в качестве «больного» и испытав побои Никиты, Рагин вдруг ощутил, что такую жизнью годами жили его теперешние соседи: «Как могло случиться, что в продолжение больше чем двадцати лет он не знал и не хотел знать этого? Он не знал, не имел понятия о боли, значит, он не виноват, но совесть, такая же несговорчивая и грубая, как Никита, заставила его похолодеть от затылка до пят».

Рагин открывает царящий рядом «Сахалин», тюрьму, которая была рядом, но которой он прежде не видел. Так, вероятно, чувствовали себя многие немецкие обыватели, когда обнаружилось, что невдалеке от их уютных и аккуратных домиков были концлагери Бухенвальд,

Освенцим, Маутхаузен, а они «не знали и не хотели знать об этом»...

«Лодку бросает назад»... По сравнению с началом 60-х годов, высшим взлетом тогдашнего освободительного движения, временем надежд, эпохой реформ, хотя бы и непоследовательных и урезанных, в «чеховской» России дышать стало труднее, и многие вопросы, стоявшие перед «базаровыми», по-прежнему оставались неразрешенными.

Лев Толстой, который, как известно, в 60-е годы был противником революционных демократов, в конце 1889 года занес в дневник: «Да, требования были другие в 60-х годах. И оттого, что с требованиями этими связалось убийство 1 марта, люди вообразили, что требования эти неправильны. Напрасно. Они будут до тех пор, пока не будут исполнены»¹.

Так и Чехов, понимая или ощущая наивность многих мыслей и поступков «базаровых», называл, однако, 60-е годы «святыми годами».

Иван Дмитрич Громов в повести «Палата № 6» нарисован автором с полной беспристрастностью. В прошлом он много читал, но, как говорит автор, «по лицу его видно, что он не читает, а глотает, едва успев разжевать». «О чем, бывало, ни заговоришь с ним, он все сводит к одному: в городе душно и скучно жить, у общества нет высших интересов...» и т. д. «В своих суждениях о людях он клал густые краски, только белую и черную, не признавая никаких оттенков...»

Из всего этого вырисовывается скорее человек прямолинейный, неглубокий.

Почему же при первом же своем появлении он ощущается как фигура трагическая и заслуженно вызывающая наше сочувственное внимание?

«Когда он говорит,— пишет Чехов,— вы узнаете в нем сумасшедшего и человека. Трудно передать на бумаге его безумную речь. Говорит он о человеческой подлости, о насилии, попирающем правду, о прекрасной жизни, какая со временем будет на земле, об оконных решетках, напоминающих ему каждую минуту о тупости и жестокости насильников. Получается беспорядочное, нескладное поупурри из старых, но еще недопетых песен».

¹ «Л. Н. Толстой о литературе», с. 242.

Обычно человек не замечает, что он дышит, не задумывается, что в этот миг его кровь обогащается кислородом.

Большое искусство мы тоже нередко «вдыхаем», «вбираем» в себя, не отдавая себе отчета, как оно на нас воздействует, не представляя себе всей его жизне-творности, «калорийности», что ли.

Попробуем, однако, вчитаться в приведенные слова и при этом мысленно представить себя в роли чеховских читателей той поры.

При беглом чтении вам кажется естественным прочесть:

«Когда он говорит, вы узнаете в нем сумасшедшего человека».

Но краткое «и» внезапно изменяет весь смысл этой фразы. Громов не просто сумасшедший, но и человек. По всей интонации сказанного второе слово, пожалуй, перевешивает, становится главным в его оценке. Вы уже по-новому ощущаете и следующую фразу: «Трудно передать на бумаге его безумную речь».

Почему трудно? Потому что она безумна, сбивчива, бессвязна? Не только поэтому: ведь это речь «сумасшедшего и человека», который в годы реакции говорит «о насилии, попирающем правду, о прекрасной жизни, какая со временем будет на земле». Эта речь крамольна и в подцензурном издании ее и впрямь «трудно передать на бумаге».

Эти «старые, но еще недопетые песни» — в явном родстве с теми правильными, справедливыми требованиями, о которых писал Толстой.

И не те ли песни «поет» сам Чехов? О человеческой подлости? О насилии, попирающем правду? О прекрасной жизни, какая будет? И даже об оконных решетках, становящихся символом гнета и притеснения? Вспомним хотя бы отрывок из повести «Три года»: «Дверь, очень скромная на вид, обитая железом, вела со двора в комнату с побуревшими от сырости, исписанными углем стенами и освещенную узким окном с железною решеткой, затем налево была другая комната, побольше и почище, но тоже с острожным окном».

Отвращение Чехова ко всякой позе, высокопарности достаточно известно, но тем не менее «старые, но недопетые песни» так дороги писателю, что он отдает их содержанию решительное первенство перед «формой».

Когда Громов со страстной жестикуляцией благословлял потомков, которые будут жить по-новому, слушавшему его доктору Рагину это «движение... показалось театральным и в то же время очень понравилось».

Напомним, что и провозвестник новой жизни — студент Саша — в последнем чеховском рассказе «Невеста» тоже поражает героиню речами, которые в провинциальном городке кажутся такими же диковинными и несбыточными, как и громовские:

«...все изменится, точно по волшебству. И будут тогда здесь громадные, великолепнейшие дома, чудесные сады, фонтаны необыкновенные, замечательные люди...» (Быть может, фантастическая картина, рисуемая здесь, находится в родстве со знаменитым сном Веры Павловны из романа Чернышевского, но — «трудно передать на бумаге его безумную речь»!)

«Это странный, наивный человек, думала Надя, и в его мечтах, во всех этих чудесных садах, фонтанах необыкновенных чувствуется что-то нелепое; но почему-то в его наивности, даже в этой нелепости столько прекрасного...»

Так и в «беспорядочной» речи Громова «слышится, и в словах, и в голосе, что-то чрезвычайно хорошее».

Работая над повестью «Три года», Чехов шуточно сообщал сестре (29 сентября 1894 г.): «...я пишу роман из московской жизни. Лавры Боборыкина не дают мне спать, и я пишу подражание «Перевалу».

Речь шла о печатавшемся всю первую половину года в «Вестнике Европы» романе известного беллетриста. Однако слова о «подражании» принять всерьез нельзя. В записных книжках Чехова задолго до 1894 года можно заметить следы складывающегося замысла.

Уже среди записей, сделанных во время заграничной поездки 1891 года и кампании помощи голодающим, встречаются образы и рассуждения, впоследствии вошедшие в повесть. А в конце 1893 года было закончено «Бабье царство», во многом близкое «Трем годам» по материалу, проблематике и даже характеру главного действующего лица.

Поэтому появление «Перевала» могло только обострить чеховский интерес к давно существовавшему замыслу, форсировать работу над повестью.

Вполне естественно, что, несмотря на явно шутливую интонацию чеховского сообщения, исследователи стремились понять, как соотносятся между собою эти «романы из московской жизни». Однако при этом происходили некоторые явные недоразумения.

«Перевал» был задуман автором как отражение общего «перевала» в русской жизни,— писал, например, З. Паперный. — Новый период, на пороге которого стоит Россия, явится, по мнению Боборыкина, торжеством культурных буржуа, этой главной «опоры», «надежды» русского общества. Действие романа... происходит на фоне «амбара», принадлежащего Захару Кумачеву, или Закки, как именует его на английский манер красавица супруга. Кроме «простой фамилии», ничто не позволяет узнать в нем внука горшечника — так приглашен и напوماжен этот «чумазый». Неудержимо восходящая линия Кумачева с его процветающим «амбаром» противопоставлена другой, деградирующей линии бывшего народника-семидесятника Лыжина. Растеряв былой идейный запас, он примыкает к «делу» Кумачева, поступает к нему фабричным инспектором. Любуясь тем, как хорошо живет рабочим, Лыжин восторженно восклицает: «...господам нытикам, ругающим всячески презренных буржуа, придется прикусить язычки. Сделано для рабочего если не все, то почти все, что только можно. Начать с того, что лавки и пекарни просто один восторг» и т. д.»¹.

Творчество П. Д. Боборыкина и, в частности, «Перевал» мало известны современному читателю, и потому придется хотя бы вкратце изложить содержание романа, ибо там, где исследователь ставит точку («и т. д.»), следовало бы ограничиться лишь запятой.

Альянс Лыжина и фабриканта Кумачева оказывается временным, недолговечным: обнаружив на одной из мануфактур злоупотребление штрафами, новоиспеченный инспектор советует своему патрону немедленно облегчить положение рабочих во избежание волнений, но тот решительно отказывается. Дело доходит до форменного бунта, вызова «команды», а затем и отмены всех «гуманностей», которые к тому же, оказывается, вообще завела либеральная мать Кумачева.

¹ З. Паперный. А. П. Чехов. Очерк творчества. Изд. 2-е, доп. М., Гослитиздат, 1960, с. 249—250.

От Кумачева уходит не только Лыжин, который, по аттестации фабриканта, в этой истории «выказал себя достаточно красным», но и его служащий Кострицын. Лыжин прозвал его «амбарным Сократом»: в нем, в его ницшеанской проповеди права сильного, права личности заключалось как бы философское оправдание Захара Кумачева и ему подобных «*homo novus*» — «новых людей», которые были для Кострицына «символом, показателем новой фазы общественного роста»¹.

В завязке романа «амбарный Сократ» усиленно склонял изверившегося «горюна-семидесятника» Лыжина в свою веру и усердно иронизировал над «ретроградами» прежнего идейного движения. В конце же романа Кострицын, как ни ершится, как ни заявляет о верности своей философии, но на деле сдает позицию за позицией. И если в начале книги завязывающаяся дружба Кострицына с Лыжиным кажется бесспорным свидетельством поправления семидесятника, то в финале она неопровержимо говорит уже об эволюции амбарного философа, о том, что он отшатнулся от Кумачева и от той националистически-шовинистической атмосферы, которую раньше оправдывал и которая, как он правильно полагал, «отвечает на позывы... натуры и на запросы... личности» его бывшего шефа².

Одним словом, когда непредубежденно перечитываешь эту книгу, представляется крайне сомнительным утверждение исследователя М. П. Гушина, будто, познакомившись с романом Боборыкина, Чехов «решает немедленно (!) выступить с правдивым, реалистическим изображением «амбарной» жизни и с разоблачением «амбарной» философии»³.

Сходной точки зрения придерживается и З. Паперный, пишущий, что «Чехов приступил к повести почти сразу после появления боборыкинского романа» и что «на деле подражание оказалось решительным и последовательным противопоставлением своей точки зрения — боборыкинскому»⁴. Между тем уже в старом издании Литературной энциклопедии отмечено, что Бо-

¹ Собрание романов, повестей и рассказов П. Д. Боборыкина в 12-ти томах, т. 7. СПб., 1897, с. 26.

² Там же, с. 68.

³ М. П. Гушин. Творчество А. П. Чехова. Харьков, 1954, с. 141.

⁴ З. Паперный. А. П. Чехов, с. 249.

борыкин «дал московского фабриканта Кумачева в общем со стороны отрицательной»¹.

Итак, нет надобности приписывать роману «Перевал» отсутствующую в нем апологетику «культурных буржуа» и на этом основании утверждать, будто Чехов «полемически заострял» свою тему «против тех благонамеренных (!) писателей, которые... всячески пытались показать неколебимую прочность власти капитала»².

Другое дело, что «лавы Боборыкина» вряд ли привлекали Чехова в художественном смысле: «Перевал» написан в характерной для плодovitого автора типично беллетристической манере, неимоверно растянут (сюда-то и направлено жало чеховской иронии, его мнимая зависть!), бесцветен по стилю, перегружен действующими лицами и сюжетными линиями. Вместо задуманного автором широкого полотна общественной жизни получается какой-то пестрый калейдоскоп; писатель с равным пылом и интересом смакует и философский диспут, и томительные перипетии романа красавицы Кумачевой, урожденной аристократки, с бароном Гольцем, и дуэль между соперниками, и такие злободневные темы, как сближение России с Францией или обостренные кампании против «инородцев».

Несколько лет спустя, прочитав повесть Боборыкина «Однокурсники», Чехов отозвался о ней так: «Повесть прескверная, скучная, но интересная — в ней изображается Художеств. театр и восхваляется М. П. Лилина... Идет речь о «Чайке» и «Дяде Ване» (XIX, 14).

Это парадоксальное определение — «скучная, но интересная» — можно, пожалуй, в какой-то степени отнести ко многим книгам П. Д. Боборыкина³. При всех бросающихся в глаза художественных недостатках им нельзя отказать ни в злободневности, оперативности беллетристического толка, ни в том интересе, который возбуждали зарисованные лица, события, разговоры (даже сейчас, чуть не сто лет спустя, будучи несколько знаком с тогдашней литературной средой, вдруг обнаруживаешь в героях «Перевала» черточки тех или иных современников автора, вплоть до Кичеева, бульварного газетчика, ставшего в романе Спондеевым!).

¹ Литературная энциклопедия, т. 1, 1930, с. 524.

² З. Паперный. А. П. Чехов, с. 249.

³ Любопытно сравнить с этим отзыв Л. Толстого, приведенный писательницей В. Микулич: «Прочтешь его роман — литературно,

Одним словом, вопреки распространенной точке зрения, можно утверждать, что «Перевал» не представлял особого повода ни для полемической отповеди, ни для какого-либо серьезного творческого «соперничества».

Замысел повести «Три года» с самого начала был несравненно своеобразнее.

Размышляя над историческим «перевалом», который одолевала в ту пору Россия, прислушиваясь к толкам о «триумфе» совершающихся реформ и нового уклада, историк В. О. Ключевский отмечал:

«Любуясь, как реформа преображала русскую старину, недоглядели, как русская старина преображала реформу. Эту встречную работу прошлого замечали, не годовали на нее, но ее недостаточно строго учитывали, считали только временным неудобством или следствием несовершенства человеческой природы»¹.

Характеристика собратьев, которую дает чеховский Лаптев, по-своему выражает ту же мысль: «Купец любит не торговать, а начальствовать, и ваш амбар не торговое учреждение, а застеноч! Да, для такой торговли, как ваша, нужны приказчики обезличенные, обездоленные, и вы сами приготавливаете себе таких, заставляя их с детства кланяться вам в ноги за кусок хлеба, и с детства вы приучаете их к мысли, что вы — их благодетели».

«Амбарная» жизнь изображена Чеховым сильно и беспощадно, но все-таки это — не главная сфера действия повести. В центре ее — то, как действительно трудный и во многом трагический перевал всей русской действительности, истории преломляется в человеческих судьбах, в самых интимных уголках бытия.

Подчас незаметно для самих себя герои повести пронизаны токами времени, борением его противоречивых тенденций, отягощены наследием недавнего прошлого, своей среды, воспитания.

«Деда нашего помещики драли,— говорит Лаптев брату Федору,— и каждый последний чиновничик бил

интересно написанный, и не знаешь, для чего он все это рассказал, что хотел сказать. Точно он рассказывал из вежливости, а не для того, чтобы разрядиться от накопления в нем внутреннего чувства...» (В. Миклулич. Встречи с писателями. Издательство писателей Ленинграда, 1929, с. 25).

¹ В. О. Ключевский. Соч. в 8-ми томах, т. 8. М., Изд-во социально-экономической литературы, 1959, с. 362—363.

его в морду. Отца драл дед, меня и тебя драл отец. Что нам с тобой дал этот твой именитый род?.. Посмотри на меня... Ни гибкости, ни смелости, ни сильной воли; я боюсь за каждый свой шаг, точно меня выпорют, я робею перед ничтожествами, идиотами, скотами, стоящими неизмеримо ниже меня умственно и нравственно; я боюсь дворников, швейцаров, городских, жандармов, я всех боюсь, потому что я родился от затравленной матери, с детства я забит и запуган!»

«Скажи, Алеша, отчего я перестала богу молиться? Где моя вера? — тоскует жена Лаптева Юлия. — Ах, зачем вы при мне говорили о религии? Вы смутили меня, ты и твои друзья. Я уже не молюсь».

В сравнительно раннем рассказе Чехова «Пьяные» (1887) фабрикант Фролов мучился подозрениями, что жена вышла за него из-за денег. Подобная участь выпадает и на долю Лаптева: Юлия принимает его предложение, истомясь безрадостной провинциальной жизнью в доме брюзги отца, опасаясь участи окружающих ее людей, надеясь переменить жизнь к лучшему. Долгое время Лаптев терзается ее холодностью, а то и явной неприязнью, даже ненавистью.

Правда, он добрый и хороший человек, и она в конце концов привыкает, а потом и привязывается к нему. Но ирония жизни такова, что к этому времени остывает у же его любовь.

Когда-то он чувствовал себя счастливым, даже держа в руках забытый Юлией зонтик. Теперь не то:

«В кабинете около шкапов с книгами стоял комод из красного дерева с бронзой, в котором Лаптев хранил разные ненужные вещи, в том числе зонтик. Он достал его и подал жене.

— Вот он.

Юлия минуту смотрела на зонтик, узнала и грустно улыбнулась.

— Помню,— сказала она. — Когда ты объяснялся мне в любви, то держал его в руках,— и, заметив, что он собирается уходить, она сказала: — Если можно, пожалуйста, возвращайся пораньше. Без тебя мне скучно.

И потом она ушла к себе в комнату и долго смотрела на зонтик».

Уже после опубликования своей повести Чехов прочел роман Сенкевича «Семья Поланецких» и отозвался о нем крайне резко:

«Семейного счастья и рассуждений о любви напущена чертова пропасть,— писал он 13 апреля 1895 года,— и жена героя до такой степени верна мужу и так тонко понимает «сердцем» бога и жизнь, что становится в конце концов приторно и неловко, как после слюнявого поцелуя... Цель романа: убаюкать буржуазию в ее золотых снах. Будь верен жене, молись с ней по молитвеннику, наживай деньги, люби спорт — и твое дело в шляпе и на том и на этом свете. Буржуазия очень любит так называемые «положительные» типы и романы с благополучными концами, так как они успокаивают ее на мысли, что можно и капитал наживать и невинность соблюдать, быть зверем и в то же время счастливым».

Чехов воспринял роман как совершенно противоположный, враждебный той картине жизни, которая нарисована им в повести «Три года»¹. Она проникнута мыслью о *невозможности* подлинного счастья для натур, ощутивших, подобно Лаптеву, всю дисгармоничность своего бытия, пронизывающую все сферы их жизни.

«Как бы то ни было, приходится проститься с мыслями о счастье... Его нет. Его не было никогда у меня, и, должно быть, его не бывает вовсе», — говорит он жене.

Узнав об истинном размере своего состояния, «Лаптев был уверен, что миллионы и дело, к которому у него не лежала душа, испортят ему жизнь и окончательно сделают из него раба».

Да, арестанты и рабы — это не только приказчики, но и «главы торговой фирмы». Герой ощущает себя скованным «привычкой к неволе, к рабскому состоянию».

Повесть завершается на томительной ноте, в чем-то напоминая финал «Дяди Вани». «Но ведь придется, быть может, жить еще тринадцать, тридцать лет...» — думает Лаптев после встречи с женой («Она объяснялась ему в любви, а у него было такое чувство, как будто он был женат на ней уже лет десять, и хотелось ему завтракать»).

¹ Любопытно, что Л. Толстой отнесся к этому роману совершенно благодушно. «...читал «Поланецких» с большим удовольствием,— сообщал он жене 25 октября 1894 г. — Прекрасный писатель, благородный, умный и описывающий жизнь, правда, одних образованных классов, во всей широте ее, а не одних нигилистов, фельдшер и студентов, как наши...» («Л. Н. Толстой о литературе», с. 301).

Но если сам герой утратил интерес и вкус к жизни, то рядом с ним она продолжается, и даже он сам в состоянии тяжкого безразличия все же невольно отмечает перемену, происшедшую в жене.

Было бы, конечно, слишком смело — и прямолинейно — приписывать автору четкие выводы социологического характера на том основании, что «династия» Лаптевых явно угасает: отец стар и слеп, брат сошел с ума, сам Алексей входит в роль «главы» фирмы вяло, как осенняя муха.

«О, если бы дал бог, нами кончился бы этот именитый купеческий род!» — восклицает герой в разговоре с братом. И, снова остерегаясь придавать этой эмоциональной вспышке характер авторской точки зрения, нельзя, однако, не сопоставить с нею подобную же фразу Лопахина («Вишневый сад»): «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь».

Да, чеховские герои «золотых снов» не знают...

Когда один из персонажей повести, Ярцев, во время ночной прогулки с Костей Кочевым внезапно говорит, что «Москва — это город, которому придется еще много страдать», и ему, задумывающему историческую пьесу, мерещится какой-то дикий набег, пожар и разоренье, все это как бы проявляет то беспокойство и смутное предчувствие, какие бродят и в душах других героев, получая в зависимости от их натуры разную окраску.

«Прежде чем мы, чумазые, выйдемся на настоящую дорогу, много нашего брата ляжет костями!» — говорит Лаптев.

А Ярцев отвечает ему довольно странно, невпопад, отвечает, скорее, своим собственным мыслям. «Все это хорошо, голубчик! — сказал Ярцев и вздохнул. — Это только показывает лишний раз, как богата, разнообразна русская жизнь. Ах, как богата! Знаете, я с каждым днем все более убеждаюсь, что мы живем накануне величайшего торжества, и мне хотелось бы дожить, самому участвовать».

Есть что-то испытующее в том, как приглядывается Чехов к этому своему герою.

Ярцев почти все время в тени, порой выступает в роли эпизодического лица. Не ему, а Косте Кочевому пишет влюбленный Лаптев о своем чувстве к Юлии. И в описании первых месяцев московской жизни супру-

гов он почти не упоминается («Вы Ярцева видели?» — спрашивает прежняя возлюбленная Лаптева, Рассудина, в концерте).

Впрочем, одно упоминание довольно знаменательно. Рассказывая жене о своем детстве и юности, Лаптев говорит:

«..когда меня отдали в гимназию, я до обеда учился, а от обеда до вечера должен был сидеть все в том же амбаре, и так до 22 лет, пока я не познакомился в университете с Ярцевым, который убедил меня уйти из отцовского дома. Этот Ярцев сделал мне много добра. Знаешь что,— сказал Лаптев и засмеялся от удовольствия,— давай поедem сейчас с визитом к Ярцеву. Это благороднейший человек! Как он будет тронут!»

Однако сам этот «визит» не описывается, и введение Ярцева в повествование происходит лишь в десятой главе (всего их семнадцать), самым будничным образом, как будто автор представляет совершенно мало-важного героя:

«У Лаптевых часто бывал Ярцев, Иван Гаврилыч. Это был здоровый, крепкий человек, черноволосый, с умным, приятным лицом...»

Сообщается, что он—магистр химии, но «на кафедру не рассчитывал... а преподавал физику и естественную историю в реальном училище и в двух женских гимназиях. От своих учеников, а особенно учениц, он был в восторге и говорил, что подрастает теперь замечательное поколение. Кроме химии, он занимался еще у себя дома социологией и русской историей... Когда он говорил о чем-нибудь из ботаники или зоологии, то походил на историка, когда же решал какой-нибудь исторический вопрос, то походил на естественника».

Характеристика какая-то неопределенная: с одной стороны, труженик, с разносторонними интересами, а с другой — вроде бы дилетант.

Сразу же вслед за этим автор на тех же правах выводит человека уже явно незначительного: «Своим человеком у Лаптевых был также Киш... Ярцев и Киш обыкновенно приходили вечером к чаю».

Но чаще всего появляется Ярцев «в паре» с Костей Кочевым. Это не мешает приятелям часто спорить и вообще быть очень разными по духу своему людьми.

Костя—самый «громкий» и «радикальный» из героев повести. Но большинство его мыслей—какого-то

«серебряковского» типа: «Не ждать нужно, а бороться» в его устах звучит не хуже пресловутого «Надо, господа, дело делать!» Весьма красноречив эпизод, в котором Лаптевы слушают выступление Кости в суде:

«Он объяснял, что такое кража со взломом и простая кража. Говорил очень подробно, убедительно, обнаруживая необыкновенную способность говорить долго и серьезным тоном о том, что давно уже всем известно. И трудно было понять, чего, собственно, он хочет?.. Но, очевидно, он говорил именно то, что нужно, так как речь его растрогала присяжных и публику и очень понравилась».

В записной книжке писателя есть примечательная заметка, впоследствии в повесть не вошедшая, но, на мой взгляд, многое объясняющая в образе Кости:

«Ярцев про Костю: он не имеет слуха в музыке — то же и в жизни. Тому, который не имеет слуха, кажется, что музыканты дерут и что он один это замечает».

Прямолинейность и безапелляционность суждений Кочевого оттеняют доброту, скромность и деликатность Ярцева. Однако Чехов отнюдь не уподобляется в своей оценке этого героя его возлюбленной Рассудиной, которая, по добродушно-ироническому замечанию Ярцева, убеждена, что под ее влиянием он сделается великим ученым.

Есть и в этом герое инерция существования, податливость обстоятельствам: мечтает о большой любви — и сходится с Рассудиной, наполовину из жалости.

«Ярцев далее говорит, — читаем все в той же записной книжке, — а жизнь, поверьте, идет своим естественным порядком, и никто не дерет, каждый дует в свою трубу то, что ему дуть надлежит».

Однако если уж воспользоваться этим сравнением, то создается впечатление, что Ярцев, быть может, все еще нащупывает, подбирает свою собственную мелодию, или, выражаясь иначе, жизнь еще не дала этой «трубе» зазвучать в полный голос.

«Я думал, и мне казалось, — говорится в одном чеховском наброске, — что мы некультурные, отживающие люди, банальные в своих речах, шаблонные в намерениях, заплеснели совершенно и что пока мы в своих интеллигентных кружках роемся в старых тряпках и, по древнему русскому обычаю, грызем друг друга, вокруг нас кипит жизнь, которой мы не знаем и не заме-

чаем. Великие события застанут нас врасплох, как спящих дев, и вы увидите, что купец Сидоров и какой-нибудь учитель уездного училища из Ельца, видящие и знающие больше, чем мы, отбросят нас на самый задний план, потому что сделают больше, чем все мы вместе взятые».

Комментаторы относят этот недатированный отрывок к «Рассказу неизвестного человека». Но подобное предчувствие близко и духу повести «Три года». И скромнейший учитель Ярцев может оказаться в ряду тех людей, которых провидит писатель. Чехов не без улыбки упоминает о частых восторженных отзывах Ярцева о своих учениках («а особенно ученицах»). Но сама эта влюбчивость в то же время обличает в героя «душу живу».

И весьма знаменательно, что в последних строках повести именно Ярцев проникся прелестью Юлии:

«...Лаптев заметил, с каким восторгом смотрел ей навстречу Ярцев, как это ее новое, прекрасное выражение отражалось на его лице, тоже грустном и восхищенном. Казалось, что он видел ее первый раз в жизни... Лаптев следил за ним невольно и думал о том, что, быть может, придется жить еще тринадцать, тридцать лет... И что придется пережить за это время? Что ожидает нас в будущем?»

Явившаяся прежде герою тягостная мысль, в духе дяди Вани, о долгой веренице предстоящих лет заметно видоизменяется. Только ли здесь скука от безрадостных жизненных перспектив или уже и смутное предчувствие каких-то осложнений и потрясений, хотя бы в сугубо личной жизни?

Ответим на этот вопрос так же «невпопад», как отвечал прежде Ярцев — Лаптеву:

«Все это хорошо... Это только показывает лишний раз, как богата, разнообразна русская жизнь».

Кажется, что в этой сцене снова проносится веянье той высокой любви, которая осенила было Лаптева и потом покинула его, той любви, которая, по выражению Чехова, делает людей такими, какими они должны быть.

Но пророчества, навевания «золотых снов» — не в духе Чехова.

И кажется, не только герою, но и, на этот раз, самому автору принадлежат заключительные слова повести: «Поживем — увидим».

ТЕРНИСТЫМ ПУТЕМ

«Художественное произведение тогда лишь значительно и полезно, когда оно в своей идее содержит какую-нибудь серьезную общественную задачу,— говорит Костя Кочевой («Три года»).— Если в произведении протест против крепостного права или автор вооружается против высшего света с его пошлостями, то такое произведение значительно и полезно. Те же романы и повести, где ах да ох, да она его полюбила, а он ее разлюбил,—такие произведения, говорю я, ничтожны и черт их поberi».

Только по какому-то недоразумению это мнение порой отождествляют с убеждением самого автора.

Невозможно не обратить внимания на то, что пренебрежительно изложенный Костей Кочевым сюжет—«она его полюбила, а он ее разлюбил»—есть сухой «скелет» самой повести, да и многих других чеховских произведений.

Герой рассказа «Соседи» (1892) Власич вообще «поэзии и живописи... не признает», потому что они «не отвечают на запросы дня». «То есть он не понимает их»,—как само собой разумеющееся отмечает другой герой рассказа.

Подобное отношение к искусству порой смешило, но чаще волновало и возмущало Чехова, который ощущал в нем огромные, далеко еще не использованные силы и возможности.

Еще в 1887 году, на заре своего серьезного обращения к литературе, он размышлял над тем, что «чутье художника стоит иногда мозгов ученого» и что, «быть может, со временем при совершенстве методов им суждено слиться вместе в гигантскую чудовищную силу,

которую трудно теперь и представить себе...» (П., 2, 360).

Очень характерно и сердито-мечтательное замечание Чехова, что при наличии серьезной критики он бы знал: «что для людей, посвятивших себя изучению жизни, я так же нужен, как для астронома звезда» (П., 3, 98);

Между тем, если воспользоваться этим сравнением, отношение реально существовавшей тогда критики к искусству часто было таково, что оно выглядело «как беззаконная комета в кругу расчисленных светил».

И «беззаконным» казалось как раз новое и непонятное, то, чем искусство обогащало жизнь, что оно в нее привносило,—открытие и каких-то дотоле неизвестных процессов и явлений, подчас пугающих, озадачивающих, не укладывающихся в обычную картину мира и необычных ракурсов, приемов воспроизведения жизни, ее художественного познания.

Глаз и вкус современного читателя уже настолько воспитаны предшествующим историко-культурным и художественным опытом, в том числе и достижениями самого Чехова, что нам порой трудно понять те или иные критические претензии тех лет, стать, хотя бы для экспериментальной проверки, на подобную точку зрения, даже более того — вообще уловить ее.

Напротив, многое из того, что казалось во времена своего рождения легким, незаметным, почти воздушным и, во всяком случае, не осознавалось как нечто конструктивное, в наше время бросается в глаза, кажется резким, порой даже публицистически определенным.

Таковы, например, «аккомпанирующие» сюжету детали, а точнее — вливающиеся в него, составляющие его, формирующие, в рассказе «Учитель словесности» (1889—1894): собака Мушка со своим постоянным рычанием или белый кот, которых Никитин «получил в приданое» за Маней и которые являются своеобразными «домовыми» этого обывательского семейства.

Герой даже и сам похож на кота в своем полудремотном существовании в школе:

«В низших классах он заставлял кого-нибудь из мальчиков диктовать и, пока дети писали, сидел на подоконнике с закрытыми глазами и мечтал... В старших классах читали вслух Гоголя или прозу Пушкина, и это нагоняло на него дремоту, в воображении выра-

стали люди, деревья, поля, верховые лошади" (антураж его романа с Маней. — А. Т.), и он говорил со вздохом, как бы восхищаясь автором:

— Как хорошо! (курсив мой. — А. Т.).

Этот вздох больно уж похож на ленивый зевот. И недаром Никитин в пору своего просветления начал «чувствовать раздражение против белого кота, который потягивался, выгнув спину».

Однако было бы обольщением считать, будто все в художественном языке писателя нам теперь просто и ясно. Несмотря на то, что на «звезду» Чехова были с момента ее появления нацелены «телескопы» новых и новых поколений критиков, мы до сих пор становимся свидетелями и новых открытий, и новых горячих споров о смысле того или иного чеховского образа, суждения, всего произведения в целом, а то и о всей его жизненной и писательской позиции вообще.

«Лики» Чехова в литературоведении сменяют один другой — от ученически-робкого воспроизведения портрета, написанного художником И. Э. Бразом, где Антон Павлович, по его собственному ироническому определению, как будто хрену нанюхался и где, как он заметил уже всерьез: «нет чего-то моего», до отважного уподобления автора «Вишневого сада» буревестнику революции.

В свое время часть публики и критики отнеслась к Чехову с тем же покровительственным превосходством, как его знаменитая Попрыгунья к скромному доктору Дымову, которому она предпочла модного художника Рябовского. Разнофамильные Рябовские не раз и при жизни, и после смерти писателя пользовались несравненно большей благосклонностью или, уж во всяком случае, ставились с ним вровень¹. Суворин как пример громадного чеховского самолюбия приводил в дневнике разговор с Антоном Павловичем, когда тот

¹ «...поднимаюсь я как-то по главной лестнице московского Благородного собрания, — рассказывал Чехов И. А. Бунину, — а у зеркала, спиной ко мне, стоит Южип-Сумбатов (известный актер, режиссер и драматург. — А. Т.), держит за пуговицу Потапенко и настойчиво, даже сквозь зубы, говорит ему: «Да пойми же ты, что ты теперь первый писатель в России!»

И вдруг видит в зеркале меня, краснеет и скороговоркой прибавляет, указывая на меня через плечо: «И он...» («Литературное наследство», т. 68, с. 670).

однажды ядовито отозвался насчет постоянного сопоставления: «Чехов и Ясинский», «Чехов и Потапенко» и т. д.¹

Однако стоит вспомнить, как в статье об И. Н. Потапенко не кто иной, как Михайловский, явно противопоставлял его не называемому вслух Чехову, чтобы понять горькую иронию Антона Павловича.

«Нынешние писатели,—говорилось в этой статье,—норовят обойтись без ...центрального пункта и с безразличным спокойствием воспроизводят все, что им попадает на глаза: Фому и Ерему, слона и букашку, благоухание розы и безобразие подлости. Происходит это прямо потому, что, в соответствие общему строю нашей жизни, господа беллетристы утратили способность различать важное и неважное и сильно чувствовать разницу между добром и злом.

...К счастью, в этой неприятной действительности есть приятные исключения. К их числу принадлежит и г. Потапенко. Как ни разнообразно содержание его сборника, но это не безразличие Фомы и Еремы»².

Нетрудно догадаться, кому предназначены все критические шпильки автора, если вспомнить, что несколько ранее Михайловский опубликовал статью «Об отцах и детях и о г. Чехове», где утверждалось, что этому писателю «все едино — что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца»³.

Больной, умирающий Щедрин, глубоко презиравший суворинскую газету и вряд ли жаловавший тех, кто в ней сотрудничал, успел, однако, обрадоваться «Степи». «Я сегодня был у Салтыкова,—писал Плещеев сыну 6 апреля 1888 года.—Он редко кого хвалит из новых писателей. Но о «Степи» Чехова сказал, что «это прекрасно» и видит в нем действительный талант»⁴.

Михайловский же даже после «Степи» иронизировал, что чеховский талант «не развернулся, едва ли даже не свернулся», а в 1891 году в статье «Памяти Николая Васильевича Шелгунова» продолжал рисовать удручающую картину современной литературы:

¹ «Дневник А. С. Суворина», с. 294.

² Н. К. Михайловский. Соч., т. VI, с. 883, 884.

³ Н. К. Михайловский. Литературно-критические статьи, М., Гослитиздат, 1957, с. 598.

⁴ «Литературное наследство», т. 68, с. 295.

«Похорон много, крестин нет». Так сострил кто-то на похоронах Елисеева (умершего в том же году: — А. Т.). Острота удачная, хорошо характеризующая, по крайней мере, одну сторону положения. Одна за другой, с трагической быстротою, убывают старые крупные литературные силы, и *что-то не видать им на смену новых*» (курсив мой. — А. Т.)¹.

Даже после появления «Палаты № 6» Михайловский писал, что «все это сильно бьет по нервам читателя, но, не слагаясь в определенные мысли и чувства, не дает и художественного удовлетворения»².

А. П. Чудаков, наиболее вдумчиво исследовавший и обобщивший суждения критики в конце 80-х и 90-х годах о Чехове, пишет про «отрицательный или учительный тон большинства отзывов первых лет»:

«Как сформулировал общее мнение А. И. Введенский, все беды Чехова были в «его неумение или нежелание писать так, как требуется художественною теорией»... С точки зрения соблюдения «художественных законов» Чехова сравнивали не только с признанными писателями, но и с его литературными сверстниками, которые в глазах критики имели в этом смысле перед Чеховым большое преимущество»³.

Как принципиально новое художественное явление Чехов резко выделялся на общем литературном фоне эпохи. Даже в его переписке с друзьями очень часто встречается «обида непонимания» (так назвал много лет спустя свою статью о Чехове И. Щеглов) и появляются вынужденные автокомментарии и даже столь нелюбимые Антоном Павловичем «манифесты».

Необходимо сразу же оговориться, что все подобные пояснения и декларации, сохранившиеся в переписке или в воспоминаниях современников, никак не могут претендовать на истолкование всей «художественной практики» писателя (подчас Антон Павлович даже, вольно или невольно, мистифицировал своих корреспондентов и собеседников, не желая посвящать их в свое тайное тайных).

Однако, сопоставляемые с творчеством, эти высказывания позволяют сделать определенные выводы.

¹ Н. К. Михайловский. Соч., т. VI, с. 947—948.

² Там же, с. 1046.

³ А. П. Чудаков, Поэтика Чехова, с. 175, 176, 177.

Эстетическое своеобразие чеховского искусства во многом обусловлено его этической позицией.

Отвращение, которое писатель питал ко всякому насилию, давлению на человека, обернулось в его стиле величайшей сдержанностью, отказом от категоричности, от позиции «авторитарного рассказчика, который присвоил бы себе права на полное всеведение...»¹.

«Пишущим людям, особливо художникам, пора уже сознаться,— писал Чехов в 1888 году,— что на этом свете ничего не разберешь, как когда-то сознался Сократ и как сознавался Вольтер. Толпа думает, что она все знает и все понимает; и чем она глупее, тем кажется шире ее кругозор. Если же художник, которому толпа верит, решится заявить, что он ничего не понимает из того, что видит, то уж это одно составит большое знание в области мысли и большой шаг вперед» (П., 2, 280—281).

И если по форме это сказано с некоторым подчеркнутым вызовом, «в пику» критике, в понятном раздражении, что довольно прозрачный финал «Огней» был понят неправильно, то сама выраженная здесь мысль и далее оставалась для Чехова путеводной.

Как образец смелого «вынесения на общий суд» сложной проблемы можно указать на повесть «Черный монах» (1894).

Гуляя по имению своего бывшего опекуна и воспитателя, садовода Песоцкого, магистр Коврин чувствует себя «в царстве нежных красок».

Подобным «царством» является и сама повесть. Краски здесь именно нежные — не в смысле какой-либо их сентиментальности, но очень легкие, положенные без нажима, какие-то, если можно так выразиться, исчезающие, как видение черного монаха, вдруг тающее, когда Коврин начинает донимать его педантическими расспросами («...черты его туманились и расплывались. Затем у монаха стали исчезать голова, руки; туловище его смешалось со скамьей и с вечерними сумерками, и он исчез совсем»).

И чтобы не оказаться в «ковринском» положении, надо остережиться «приставать» к повести с «магистерскими» вопросами: «Что ты разумеешь под вечной правдой?»

¹ А. П. Чудakov. Поэтика Чехова, с. 275.

«Царство нежных красок» начинается с описания усадьбы Песоцких:

«Старинный парк, угрюмый и строгий, разбитый на английский манер, тянулся чуть ли не на целую версту от дома до реки и здесь оканчивался обрывистым, крутым глинистым берегом, на котором росли сосны с обнажившимися корнями, похожими на мохнатые лапы; внизу нелюдимо блестела вода, носились с жалобным писком кулики, и всегда тут было такое настроение, что хоть садись и балладу пиши. Зато около самого дома, во дворе и в фруктовом саду, который вместе с питомниками занимал десятин тридцать, было весело и жизнерадостно даже в дурную погоду».

После подробного (в чеховском смысле: «целых» одиннадцать строк!) описания «удивительных роз, лилий, камелий» и «того, что было декоративною частью сада», следует новый вид:

«В большом фруктовом саду, который назывался коммерческим и приносил Егору Семенычу ежегодно несколько тысяч чистого дохода, стлался по земле черный, густой, едкий дым и, обволакивая деревья, спасал от мороза эти тысячи. Деревья тут стояли в шашечном порядке, ряды их были прямы и правильны, точно шеренги солдат, и эта строгая педантическая правильность и то, что все деревья были одного роста и имели совершенно одинаковые кроны и стволы, делали картину однообразной и даже скучной».

Эта «прогулка» по имени внешне напоминает поэтическую «декорацию» в тургеневском вкусе. Но если принять в расчет все, что произойдет в дальнейшем, то кажется, что уже в этом описании таится предвестие будущего драматического конфликта между Ковриным и Песоцкими, между страстным, до болезненности напряженным духом и здоровой, будничной, слегка... муравьиной деятельностью.

От сопоставления романтически таинственного парка и обрыва и «коммерческого сада», где, как примечательно сказано, спасают от заморозка не сами деревья, а те *тысячи*, которые они приносят, возникает явная «разность потенциалов».

Соприкасаются два совершенно различных мира, живущих по непонятным друг другу законам. Коврин со своей возвышенной страстью вторгается в размеренную жизнь Песоцких, как навязчивая мысль о черном

монахе входит в его собственное бытие. Лишь в опьянении своими миражами, наукой и работой он думал, что может полностью слиться с бытом людей, у которых «вся, вся жизнь ушла в сад».

В хлопотливых усилиях Песочких вылечить Коврина есть что-то трогательное и горестно похожее на привычные для них заботы об одинаковом строе яблонь.

Но Коврин от этих забот перестает «плодоносить». Он уныл, как сад, побитый заморозком, и все вокруг делается зеркалом его состояния:

«Под Ильин день вечером в доме служили всенощную. Когда дьячок подал священнику кадило, то в старом громадном зале *запахло точно кладбищем*, и Коврину стало скучно. Он вышел в сад. *Не замечая роскошных цветов*, он погулял по саду, посидел на скамье, потом прошелся по парку... Угрюмые сосны с мохнатыми корнями, которые в прошлом году видели его здесь таким молодым, радостным и бодрым, теперь не шептались, а стояли неподвижные и немые, *точно не узнавали его*. И в самом деле, *голова у него острижена, длинных красивых волос уже нет*, походка вялая, лицо, *сравнительно с прошлым летом*, пополнило и побледнело.

По лавам он перешел на тот берег. *Там, где в прошлом году была рожь, теперь лежал в рядах скошенный овес*» (курсив мой. — А. Т.).

Семейная жизнь Ковриных кончается взаимной ненавистью, разрывом, гибелью сада, смертью Егора Семеновича и самого Коврина.

Чехов высказывается о «Черном монахе», пожалуй, скупее и глуше, чем о каком-либо другом своем произведении. «Это рассказ медицинский, *historia morbi*¹. Трактуются в нём мания величия» (П., 5, 262), — писал он М. О. Меншикову 15 января 1894 года. «Изображением одного молодого человека, страдавшего манией величия» названа повесть и в более раннем, от 18 декабря 1893 года; письме к Суворину (П., 5, 253). «Просто пришла охота изобразить манию величия. Монах же, несущийся через поле, приснился мне...» — говорит-ся еще в одном письме (П., 5, 265).

¹ История болезни (лат.).

Думается, что правы те, кто полагает, что подобные объяснения скорее напоминают отговорку, совершенно напрасно принятую за действительную идею рассказа. Вспомним, что в письме Чехова к брату Александру (19 января 1895 г.) говорится: «...болезнь, как болезнь, имеет у читателя скорее патологический интерес, чем художественный...»¹.

Трудно согласиться с И. Гурвичем, когда он проводит прямую параллель между Рагиным из «Палаты № 6» и Ковриным и умозаключает, будто Чехов и тут и там «прослеживает... разрушительное действие философствования, лукавого мудрствования, делающего (в данном случае) человека мнимо счастливым — и вместе с тем откровенно эгоистичным, грубо несправедливым, а то и жестоким»².

Подобное истолкование ставит чеховский сюжет вверх ногами. Ведь все это тягостное превращение свершается с Ковриным не в результате философствования и бесед с призраком, а как раз *после лечения*.

«Выздоровливая», Коврин уничтожил все ранее написанное:

«...в каждой строчке видел он странные, ни на чем не основанные претензии, легкомысленный задор, дерзость, манию величия».

Но в миг предсмертного просветления перед ним во всей своей красоте предстает именно прежняя, «болезненная» пора его жизни:

«Он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк; сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость (то есть «претензии, легкомысленный задор, дерзость!» — А. Т.), радость, звал жизнь, которая была так прекрасна».

В литературе о Чехове высказывалось немало догадок об истоках повести, о ее полемической направленности против первых литературных манифестов за рождавшегося русского символизма — книг Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях совре-

¹ Доказывая Суворину, что он «и не думал изображать» в лице Рассудиной («Три года») их общую знакомую (О. П. Кундасову), Чехов среди других аргументов снова упоминает: «Она, как бы ни было — больная» (XVI, 208).

² И. Гурвич. Проза Чехова, с. 73.

менной русской литературы» и Н. Минского «При свете совести».

В свое время В. Т. Романенко в работе «Чехов и наука» обратил внимание на то, что в книге Д. Мережковского Чехов рассматривался как писатель, который в силу своего «слишком крепкого, может быть, к несчастью для него, несколько равнодушного здоровья» «маловосприимчив ко многим вопросам и течениям современной жизни».

И, по мнению исследователя, «Черный монах» появился чуть ли не как полемический ответ на этот «личный выпад против Чехова и его реалистического метода в искусстве»¹.

Однако вряд ли это так. Вопреки высокомерной «резолюции» Мережковского, ощущавшего себя неким апостолом новых литературных течений, писатель «крепкого» — увы, только духовного! — здоровья чутко и бережно исследовал в своем рассказе человека совершенно иного эмоционально-психологического склада.

Интересно, что подобное отношение проявил несколько лет спустя великий русский ученый Д. И. Менделеев к стихам своего зятя — Александра Блока:

«— Есть области углубленных переживаний, к которым следует относиться внимательно и осторожно, — говорил он, по воспоминаниям современников. — Иначе мы не поймем ничего!»

Не помню, сопоставляли ли образ Коврина с колоритнейшей и причудливой фигурой родоначальника русского символизма — Владимиром Сергеевичем Соловьевым.

Сведения о знакомстве Чехова с Владимиром Соловьевым скудны. В воспоминаниях Вас. И. Немировича-Данченко рассказывается, что однажды у него, в присутствии Чехова, Соловьев прочел свое знаменитое, пророчащее самодержавной России скорые беды стихотворение «Панмонголизм»:

Судьбою павшей Византии
Мы научиться не хотим,
И все твердят лстыцы России:
Ты — третий Рим, ты — третий Рим.

¹ В. Романенко. Чехов и наука. Харьковское книжное изд-во, 1962, с. 193, 194.

По утверждению мемуариста, стихотворение крайне взволновало Антона Павловича, который говорил по этому поводу «горячо, возбужденно», — «даже я сказал бы, — замечает Вас. И. Немирович-Данченко, — совсем не похоже на него и по возбуждению, и по языку»¹.

Стихотворение это написано в октябре 1894 года, уже после появления «Черного монаха» в печати.

В чеховской переписке встречаются упоминания о литературных статьях В. С. Соловьева, например о поэзии Полонского, и о его предсмертном произведении «Под пальмами. Три разговора».

Правда, эти высказывания тоже относятся к периоду после опубликования «Черного монаха», но своеобразие личности поэта-философа, конечно, могло привлечь внимание писателя и раньше.

Когда М. О. Меньшиков подверг последнюю книгу Соловьева критике, Чехов писал ему (20 февраля 1900 г.): «Что касается Вл. Соловьева, то мне не хочется согласиться с Вами» (XVIII, 339).

Во всяком случае, рассуждения черного монаха о том, что такие люди, как Коврин, приближают «конец земной истории» и «царство вечной правды», и сам факт галлюцинации героя имеют явные соответствия и в учении, и в биографии Соловьева, который признавался, что его посещают видения².

Допустимо, на мой взгляд, предположение (не более того!), что Чехова заинтересовал «феномен Соловьева» — бесспорно яркая одаренность, соседствующая с очевидными чертами нервной неуравновешенности, если не прямой болезни.

Многократно отмечалось, что Чехов тщательно регистрирует связь появления видения с внутренним состоянием Коврина — с его напряженной работой, изнеможением от музыки и пения и т. д. Однако все это вряд ли представляет собой *полную* разгадку, исчерпывающее объяснение и самого этого видения, и тем более смысла повести в целом.

¹ Вас. И. Немирович-Данченко. На кладбищах, с. 52—53.

² Любопытно сопоставление между учением философа о «Мировой душе» и пьесой-аллегорией Треплева, затрагивающей эту же тему в «Чайке», которое сделал в одной из своих статей П. П. Громов. См.: Павел Громов. Станиславский, Чехов, Мейерхольд. — «Театр», 1970, № 1, с. 85—86.

«Предложен, в сущности, вариант объяснения, — как писал по поводу одного позднейшего чеховского рассказа («У знакомых») А. П. Чудаков. — Оно лишено истерпанности»¹.

Перед нами — широкая и поэтическая «постановка вопроса», право на которую отстаивал Чехов для художника, пример редчайшей объективности, не позволяющей писателю действительно «крепкого» духовного здоровья отнестись к натурам другой организации как к заведомой ненормальности, если не к уродству.

Жизнь в Мелихове дала Чехову множество разнообразных впечатлений.

Он и прежде любил природу средней России, но в Мелихове он на целые годы оказался «вместе» с ней, день за днем наблюдая «ряд волшебных изменений милого лица» ее.

Новый знакомец Антона Павловича, А. И. Эртель, писал ему в связи с горькой необходимостью покидать арендованную усадьбу: «Вы не поверите, до чего это больно, и какая мрачная сторона нашей «разночинской» жизни эта невозможность «иметь свои дубы и липы».

В том же письме он замечал: «...мне приятно было узнать, что вы — воронежец, да еще такого родовитого происхождения»².

Это сказано по поводу слов Чехова: «Мой дед и отец были крепостными...» (П., 5, 186).

В «Вишневом саде» Трофимов скажет Ане: «...ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов...»

Наследником этих обездоленных и замученных «существ» и был Чехов. В щедринских «Мелочах жизни» есть портной Гришка, человек с неудачной, искалеченной рабством судьбой, у которого, однако, вдруг открылись глаза на красоту мира: «...кусты, кусты, кусты — так и обступили со всех сторон... И на дорожках, и на

¹ А. П. Чудаков. Поэтика Чехова, с. 230.

² ГБЛ, ф. 331, к. 64, ед. хр. 16. Письмо от 25 марта 1893 г.

клумбах — везде все в один большущий куст сплелось! И сирень тут, и вишня, и акация, и тополь! И весь этот куст большущий поет и стрекочет!»¹

Трудно отыскать у Салтыкова другого героя, которому была бы доступна такая свежесть и яркость восприятия природы. И «сын Базарова», Чехов, оказался как бы родственником этого щедринского персонажа, заявившим свои права на живую прелесть мира.

Жизнь представляла перед писателем в реальном, богатейшем хитросплетении поэзии и прозы, человеческой самоотверженности — и хищничества, надежд — и разочарований.

Иные его рассказы кажутся очень похожими на тургеневские своим лиризмом и элегичностью.

Но вскоре выясняется, что Чехов видит все по-своему. В картинах «дворянского гнезда» заметно подчеркнуты черты дряхлости и ветхости:

«Два ряда *старых*, тесно посаженных, очень высоких елей стояли, как две сплошные стены... Потом я повернул на длинную липовую аллею. И тут *тоже запустение и старость*; прошлогодняя листва печально шелестела под ногами... Направо, в *старом* фруктовом саду, нехотя, слабым голосом пела иволга, должно быть *тоже старушка*» (курсив мой. — А.Т.).

Так мы, вместе с героем-художником, вступаем в усадьбу Волчаниновых («Дом с мезонином»). Первое, мимолетное впечатление от нее и ее обитателей — «как будто видел хороший сон».

Исследователи не без основания связывают некоторые моменты написания «Дома с мезонином» (1896) с поездкой Чехова в имение Горка к своему другу, художнику Левитану.

Хозяйка Горки Турчанинова (фамилия явно отозвавшаяся в рассказе) принимала больных, открыла школу для обучения разным ремеслам. А вокруг по-прежнему царил нищадный быт, и горкинские «нововведения», пожалуй, еще резче подчеркивали ее дикость.

«Дороги кислые, сено паршивое, дети имеют болезненный вид... Пахнет половцами и печенегам» (XVI, 252, 253), — описывает Чехов знакомым свое пребывание у Турчаниновой.

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20-ти томах, т. 16, кн. 2, с. 274.

Кажущаяся загадочной фраза о «половцах и печенег» тоже находит себе параллель и объяснение в «Доме с мезонином», где герой в споре с Лидией Волчаниновой утверждает, что «деревня, какая была при Рюрикe, такая и осталась до сих пор».

Рискуя надоесть читателям этим сопоставлением, все же хочу обратить их внимание, что художник оказывается таким же возмутителем спокойствия, царившего в тихом «доме с мезонином», каким был Базаров в семействе Кирсановых. Его словесная «дуэль» с Лидией проходит так же яростно, как у его «предтечи» с Павлом Петровичем, и он тоже устает от упрека в презрении к народным нуждам.

«Хороший сон» быстро исчезает: «прогрессивная» и «свободомыслящая» Лидия, узнав о любви героя к Мисюсю, совершенно тиранически вмешивается в судьбу своей сестры.

Это вполне довершает ее образ. Гордость, что она якобы живет своим трудом, работая земской учительницей, не мешает ей пользоваться всеми преимуществами ее сословия и состояния. Мимолетен, но в высшей степени выразителен один из ее «портретов»:

«...Лида только что вернулась откуда-то и, стоя около крыльца с хлыстом в руках, стройная, красивая, освещенная солнцем, приказывала что-то работнику».

Читая отчаянное прощальное письмо Жени-Мисюсю, что она не может огорчить сестру неповиновением, мы невольно вспоминаем и этот хлыст, и «маленький упрямый рот» Лидии.

Привычка повелевать людьми, подчинять их волю может проявляться в самых разных областях жизни. Она находит себе «применение» даже в семье, в дружбе, в любви. Ясно, например, что истинный смысл жизни Лидии Волчаниновой — не «служить ближним», как она громко выражается («говорила она много и громко», — постоянно отмечает чуткий к фальши художник), а в том, чтобы ближние служили ей — объектом, материалом для того, что она считает благодеянием, нужным, полезным делом.

Расправа Лидии Волчаниновой с чувством своей сестры, в сущности, мало отличается от драм «старого доброго времени», когда в дело вмешивался тиран-помещик или самодур Тит Титыч.

Ж. И. Чуковский задавался вопросом, «почему наперекор своему темпераменту, наперекор всей своей жизненной практике Чехов относится так отчужденно и даже враждебно... к самоотверженной (!) «общественнице» Лидии, почему он изображает ее такой пресно-скучной и будничной...»¹.

Ответ и прост, и сложен. Да, Чехов, как мы видели, мечтал хотя бы о маленьком кусочке общественной жизни, самоотверженно и много занимался земскими делами, но, в отличие от Лидии, остро сознавал, что это все же *маленький* кусочек. «Мужицкая грамотность, книжки с жалкими наставлениями и прибаутками и медицинские пункты не могут уменьшить ни невежества, ни смертности так же, как свет из ваших окон не может осветить этого громадного сада», — говорит художник.

Одна из трагических тем рассказа — это бунт художника против тех «задач», которые ставят искусству люди вроде самодовольной Лидии Волчаниновой.

«Я был ей не симпатичен, — говорится в рассказе. — Она не любила меня за то, что я пейзажист и в своих картинах не изображаю народных нужд и что я, как ей казалось, был равнодушен к тому, во что она так крепко верила».

Художник бесится от этого доктринерского взгляда, напоминающего о Власиче («Соседи»). Он и без того осаждаем трудными размышлениями о месте искусства в современной жизни, и ему кажется, что в этом горестном мире «жизнь художника не имеет смысла, и чем он талантливее, тем страннее и непонятнее его роль, так как на поверку выходит, что работает он для забавы хищного нечистоплотного животного, поддерживая существующий порядок».

Подобными мыслями терзается в это время и Лев Толстой, записывающий 19 июля 1896 года:

«Вчера переглядывал романы, повести и стихи Фета. Вспомнил нашу в Ясной Поляне неумолкаемую в четыре фортепьяно музыку, и так ясно стало, что все это: и романы, и стихи, и музыка — не искусство, как нечто важное и нужное людям вообще, а баловство грабителей, паразитов, ничего не имеющих общего с жизнью: романы, повести о том, как пакостно влюбляются, стихи

¹ Корней Чуковский. Собр. соч. в 6-ти томах, т. 5, с. 655.

о том же или о том, как томятся от скуки. О том же и музыка. А жизнь, вся жизнь кипит своими вопросами о пище, размещении, труде, о вере, об отношении людей... Стыдно, гадко»¹.

Толстой укоряет «Репиных» и «Чеховых» в спутанности понятий о прекрасном, но тут же сам признается: «Сколько раз я возвращался к этому предмету и все не умею его ясно высказать. Должно быть, еще во мне неясно»².

Претензии Волчаниновой к искусству тем болезненнее воспринимаются героем «Дома с мезонином», что в них есть видимость правды и что они попадают в «больное место», затрагивая трудный и непростой вопрос.

Замечательно точно уловил всю «музыку» чеховского настроения этих лет, его творчества, и, в частности, «Дома с мезонином» А. И. Эртель.

«...за твоими печатными строками,— писал он Антону Павловичу 7 марта 1897 года,— давно уже чудилась мне и привлекала твоя «подлинная» душа, сочувственно волновал твой едкий и, вместе, меланхолический ум, в настроении которого мне чувствовалась и смелая, без теоретической запряжки, свобода, и страдальческое отсутствие внутренней гармонии. Вот это последнее. Как оно хватает за сердце, если сам далеко от того, чтобы благополучно сводить концы с концами, если думаешь, что они и не сводятся, а коли и сводятся, так не в Хамовниках и не у Владимира Соловьева, а где-то там, «по ту сторону вещей», и не в предвиденных сочетаниях. Что сводятся, я верю— может быть потому, что не прошел той школы, которую прошел ты; но эта вера, «без подробностей», без формул, без догматов, в свою очередь достаточна лишь для того, чтобы вдвойне мучиться от здешней, земной «несводимости», и мистически задумываться, а по временам и ужасаться перед грядущим»³.

«Несводимость» жизни ни к каким рецептам и ярлыкам очень ярко выступает в «Чайке».

¹ «Л. Н. Толстой о литературе», с. 311—312.

² Там же, с. 295.

³ ГБЛ, ф. 331, к. 64, ед. хр. 16.

м. Даже в отношении своего происхождения эта пьеса «несводима» к каким-то определенным событиям и судьбам, послужившим для нее прообразами.

Правда, долгие годы считалось, что у «Чайки» как раз есть вполне однозначная первооснова в биографии близких знакомых Чехова. И действительно, в истории увлечения Нины Заречной писателем Тригориным есть явные параллели с романом Л. С. Мизиновой и И. Н. Потапенко, многократно отмечавшиеся в работах исследователей. И сама «героиня» романа вскоре после появления пьесы писала автору: «...здесь все говорят, что и «Чайка» тоже заимствована из моей жизни и еще, что Вы хорошо отделали еще кого-то!»¹

Кажется, не привлекло внимания исследователей то, что в переписке Л. С. Мизиновой с Чеховым содержится и зерно одного важного эпизода пьесы. В момент, когда отношения с Потапенко приняли унижительный и тягостный для Мизиновой характер, она с горькой бравадой писала Антону Павловичу: «Скоро у меня будет чахотка, так говорят все, кто меня видит! Перед концом, если хотите, завещаю Вам свой дневник, из которого Вы можете заимствовать многое для юмористического рассказа»². Читая эти слова, невольно вспоминаешь, как Тригорин мельком заносит в записную книжку «сюжет для небольшого рассказа», почерпнутый в мимолетном разговоре с Ниной.

И все-таки в «Чайке» узнавали себя не только Мизинова с Потапенко. М. П. Чехов давно указывал, что некоторые моменты поведения Треплева в ссоре с матерью и сам эпизод убийства чайки взяты из биографии Левитана.

Наконец, в воспоминаниях писательницы Л. А. Авловой утверждается, что подарок Нины Тригорину тоже имеет жизненное соответствие — в отношениях Чехова с мемуаристкой.

Но главное состоит в том, что, сличая все эти реальные факты с их «отражением» в пьесе, легко убедиться в следующем: перед нами их решительное *преображение*.

Стоит вспомнить, что еще в 1884 году в заметках «Осколки московской жизни» Чехов с большой рез-

¹ ГБЛ, ф. 331, к. 52, ед. хр. 2-6. Письмо от 1 ноября 1896 г.,

² Там же. Письмо от 15 декабря 1894 г.

костью отзывался о литературе «фотографического» рода: «Болеслав Маркевич в своих произведениях, — писал он, — изображает только своих близких знакомых — признак писателя, не видящего дальше своего носа»¹.

Не делал он в этом отношении исключений и для себя. Любопытно, что, посылая первоначальный вариант «Чайки» Суворину, Чехов 6 декабря 1895 года писал: «Если бы экземпляр был печатный, то я попросил бы дать прочесть и Потапенке, буде ему сие занятие не очень скучно».

Это означало подвергнуть пьесу особому и крайне суровому испытанию.

Печатный экземпляр появился, и Потапенко, вероятно, пьесу прочел сразу же. Результаты этой суворинско-потапенковской «цензуры» автора насторожили.

«Пьеса моя («Чайка») провалилась без представления, — невесело сострил он в письме к Суворину 17 декабря. — Если в самом деле похоже, что в ней изображен Потапенко, то, конечно, ставить и печатать ее нельзя». И в дальнейшей работе над пьесой Чехов, бесспорно, учел это обстоятельство.

Черты определенного сходства, впрочем, сохранялись. Накануне премьеры «Чайки» в Александринском театре Чехов писал сестре:

«Был у Потапенко... На столе у него прекрасная фотография Марии Андреевны (жены. — А. Т.). Сия особа не отходит от него; она счастлива до наглости. Сам он состарился, не поет, не пьет, скучен. На «Чайке» он будет со всем своим семейством, и может случиться, что его ложа будет рядом с нашей ложей — и тогда Лике достанется на орехи» (П., 6, 191).

Однако значительность основного содержания пьесы, по справедливому убеждению автора, решительно превалировала над характером частных, тем более что остальные «параметры» героев и их «прототипов» были совершенно различны.

Левитан, стрелявший в себя и бурно, так сказать, — «в духе Треплева», объяснявшийся с возлюбленной, вплоть до срывания повязки, был тогда уже в зените своей славы.

¹ «Чехов и театр», с. 188.

Л. С. Мизинова осталась в жизни неудачницей, в то время как Нина Заречная в конце пьесы с трудом, но явно нащупывает свой путь в искусстве.

Тем менее и Тригорин может быть понят как фигура, создавая которую автор «отделял... кого-то». Это образ-исследование, причем острая и вдумчивая авторская диагностика часто заставляет нас припоминать размышления писателя о своем литературном поколении, рассыпанные в его переписке предшествующих лет.

Любопытно сравнить «Чайку» с «Дядей Ваней». И тут и там есть противопоставление, противостояние двух категорий людей — преуспевших, «знаменитостей» и рядовых, неизвестных: Серебряков — и Войницкий, Соня, Астров; Аркадина с Тригоиным — и Треплев, Сорин, Маша, Нина.

С самого начала действия Войницкий и Треплев вводят нас «в курс дела», посвящают в свои отношения — один с профессором, другой — с матерью-актрисой. А в третьем акте и там и тут дело доходит до открытых столкновений, причем некоторые моменты ссор Войницкого с Серебряковым и Треплева с Аркадиной весьма похожи. «Я талантлив, умен, смел... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский», — восклицает дядя Ваня. «Я талантливее вас всех, коли на то пошло», — запальчиво говорит и Треплев. «Что ты хочешь от меня? И какое ты имеешь право говорить со мною таким тоном? Ничтожество!» — возмущается Серебряков. «Оставь меня! Ты и жалкого водевиля написать не в состоянии. Ничтожество!» — говорит Аркадина.

Исход конфликта «знаменитостей» с «ничтожествами» тоже во многом одинаков. Серебряков, Аркадина, даже Тригорин, выгодно отличающийся от них в некоторых отношениях, о чем речь впереди, выходят из него победителями. Характерно знаменитое тригоринское «Не помню!» при словах о сделанном по его заказу чучеле чайки, когда-то убитой Треплевым. Слова эти особенно поразительны в своей соотнесенности с тем, что говорил Тригорин Нине в начале третьего акта на «заре» их романа, задолго до его самых патетических и драматических, казалось бы, незабываемых страниц: «Я буду вспоминать вас, какою вы были в тот ясный день — помните? — неделю назад, когда вы были в свет»

лом платье... Мы разговаривали... еще тогда на скамье лежала белая чайка».

И вот теперь — «Не помню!»

Что касается «ничтожеств», то будущее дяди Вани и Сони безрадостно, и тем безрадостнее, что они потеряли и последнего друга — Астрова. В «Чайке», по эстетическому выражению известного филолога Б. А. Ларина, «две чайки исчезли в ненастной ночи»¹ (речь, разумеется, о гибели Треплева и уходе Нины навстречу своей неизвестной судьбе), Сорин безнадежно болен, Маша несчастна в своем замужестве, как и ее мать и, конечно, ее бедный «избранник» — учитель Медведенко.

В «Дяде Ване» последний акт как бы возвращает героев в обстановку прежней жизни, но — по существу лишь к ее видимости, без старой веры, тепла, надежд.

В «Чайке» в сцене последнего свидания Треплева с Ниной как бы случайно тоже возникает слабый обманчивый отголосок лирики их давних встреч.

Треплев. Мы одни.

Нина. Кажется, кто-то там...

Треплев. Никого. (*Поцелуй.*)»

Это из первого акта. И вот — четвертый:

«Нина. Здесь есть кто-то.

Треплев. Никого.

Нина. Заприте дверь, а то войдут.

Треплев. Никто не войдет».

Однако если в «Дяде Ване» противники или жертвы «знаменитостей» после короткой вспышки гнева и горечи вновь смиряются и покорно несут свой крест, то в «Чайке» они на милость судьбы не сдаются.

Как? А самоубийство Треплева? Это ли не капитуляция, не отказ от борьбы за свое место в литературе, в жизни, наконец?!

И да, и нет.

Это — капитуляция, если за точку отсчета брать драматическую и даже, пожалуй, героическую жизнь Нины, знававшей такие же бездорожья, на котором стоит Треплев, а может быть, и страшнее:

«Я стала мелочною, ничтожною, играла бессмысленно... Я не знала, что делать с руками, не умела стоять

¹ Б. А. Ларин: Эстетика слова и язык писателя. Л., «Художественная литература», 1974, с. 149.

на сцене, не владела голосом. Вы не понимаете этого состояния, когда чувствуешь, что играешь ужасно».

Говоря это Треплеву, Нина ошибается: он это знает — по-своему. Его монолог перед ее появлением в последнем акте полон именно такого самоощущения: «Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине. *(Читает.)* «Афиша на заборе гласила... Бледное лицо, обрамленное темными волосами...» Гласила, обрамленное... Это бездарно».

Его трагедия — в том, что у него не хватает сил идти тем же крестным путем, что и Нина, преодолевая провалы и неудачи, страстно веруя в свое призвание.

Но в то же время выстрел Треплева — и отказ от капитуляции, от сползания к рутине, от поворота на те дорожки, которые он с таким юным пылом осуждал прежде.

Говоря о современном искусстве, Треплев негодовал при виде того, как «из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе». И как тут еще раз не вспомнить раздражительный отзыв самого Чехова на современную книгу: «Цель романа: убаюкать буржуазию в ее золотых снах. Будь верен жене, молись с ней по молитвеннику, наживай деньги, люби спорт — и твое дело в шляпе и на том и на этом свете» и т. д. (XVI, 240).

Не этой ли рутины и боится Треплев? Выразительно его признание Нине: «С тех пор как я потерял вас и как начал печататься, жизнь для меня невыносима...» *(курсив мой. — А. Т.)*.

Видимо, он пишет и печатает совсем не то, о чем ему мечталось, и страдает от этого так же невыносимо, как от обманувшей любви, как, если бы навсегда потеряв Нину, воспользовался бы безответной любовью Маши, вечно и безнадежно надеющейся на его благосклонность.

И может быть, Нина приближает его конец тем, что вдруг взывает к нему наивным голосом его и их общей юности, ее неясных и прекрасных надежд, голосом, в котором ему слышится укор:

«Хорошо было прежде, Костя! Помните? Какая ясная, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства, — чувства, похожие на нежные, изящные цветы... Помните?.. *(Читает.)* «Люди, львы, орлы и куропатки, ро-

гатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом,— словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли... На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах...»

Монолог юношеской пьесы, в первом акте выглядевший чуточку вычурным и манерным, вдруг оборачивается печальным реквиемом по молодым надеждам и дерзаниям¹.

З. Паперный справедливо писал, что «в поисках подлинного искусства, в любви к Нине Заречной Треплев весь, без остатка. Две его страсти — два абсолюта, два пика души. В том, что он чувствует, делает, есть безоглядность, безоговорочность, бескомпромиссность»².

И его последний выстрел — тоже бескомпромиссен.

Как ни кощунственно кажется говорить такое применительно к Чехову его зрелого периода, но все же противостояние «знаменитостей» и «ничтожеств» в «Дяде Ване» прямолинейнее, чем в «Чайке».

«Выходит так,— брюзжит Серебряков,— что благодаря мне все изнемогли, скучают, губят свою молодость, один только я наслаждаюсь жизнью...»

Недаром Чехов ввел в качестве противовеса этому впечатлению эпизод, когда мудрая старая нянька поматерински жалеет подагрического брюзгу профессора, обнаруживая и в нем человеческое, страдающее существо.

В «Чайке», несмотря на не меньшую остроту взаимоотношений противостоящих станом, они обрисованы уже не столь резко-контрастно.

В особенности это относится к главной «знаменитости» — Тригорину. Литературная судьба Тригорина так же напряженна и нелегка, как у художника в «Доме с мезонином» («...я издерган с юных дней завистью, недовольством собой, неверием в свое дело...» — говорит герой повести). «...в те годы, в молодые, лучшие годы, когда я начинал,— рассказывает известный беллетрист Нине,— мое писательство было одним сплошным муче-

¹ См.: Б. А. Ларин. Эстетика слова и язык писателя, с. 154—155.

² З. Паперный. Записные книжки Чехова. М., «Советский писатель», 1976, с. 166.

нием. Маленький писатель, особенно когда ему не везет, кажется себе неуклюжим, неловким, лишним, нервы у него напряжены, издерганы; неудержимо бродит он около людей, причастных к литературе и к искусству, непризнанный, никем не замечаемый, боясь прямо и смело глядеть в глаза, точно страстный игрок, у которого нет денег».

Источником этого сильного и откровенного признания, несомненно, служит и биография самого автора пьесы, и наблюдения и размышления над судьбами товарищей по искусству, в частности — братьев Чеховых.

В самой же пьесе слова Тригорина характеризуют не только прошлое его самого, но, во многом, и настоящее начинающего литератора Константина Треплева.

Действие же пьесы застает Тригорина в зените его славы, которая, к его чести, не опьяняет его и сравнительно мало отражается на его человеческой сущности. Даже Треплев, еще до трагического оборота событий, когда Тригорин делается его счастливым соперником в любви, хотя и относится к интимному другу матери с понятной сдержанностью, тем не менее характеризует его как умного и «очень порядочного человека».

Есть что-то простодушное и трогательное в том, что в разговоре с провинциальной, восторженной, явно видящей в нем особое, высшее существо девушкой Тригорин нимало не поддается искушению поинтересничать, принять какую-нибудь эффектную позу, а напротив, не боится показать обратную, будничную, тяжелую, а в чем-то даже трагическую сторону своей славы и существования людей искусства вообще.

В своем этюде о «Чайке» Б. А. Ларин, установив значительную близость тригоринского монолога мыслям, высказанным в книге Мопассана «На воде» (напомню, что во втором акте ее читают Аркадина, Дорн и Маша), пришел к выводу, что это хитроумнейший прием, направленный, так сказать, на развенчание героя:

«...в эпоху первых постановок «Чайки» Мопассан был таким же модным зарубежным писателем, как сейчас Хэмингуэй или Ремарк... зрители первых представлений, особенно мхатовская элита, слышали в этих умных рассуждениях Тригорина довольно нудный, упро-

шенный пересказ ярких и острых страниц Мопассана из всем известной, недавно читанной книги»¹.

Однако Лев Толстой (всем элитам — элита!), как известно, не жаловавший «Чайки», отмечал: «лучшее в пьесе — монолог писателя — это автобиографические черты»².

И уж во всяком случае, не подозревал Тригорина в «плагиате», хотя рассказ «На воде» знал и очень ценил.

В перспективе всего сюжета пьесы тригоринская исповедь выглядит как доброе предостережение опьяненной мечтами о сцене и славе Нине, как отрезвляющая правда о том трудном мире, куда она стремится, представляя себе его вовсе не таким, каков он на самом деле.

Тригорин воспринимает треплевский драматический опыт совсем не так иронически, как Аркадина. Когда оскорбленный ее тоном Треплев прекращает представление и уходит, а Аркадина возмущается его капризами, претензиями, пьесой — всем! — Тригорин долго молчит, а потом умиротворяюще произносит: «Каждый пишет так, как хочет и как может».

Когда же Нина обращается к нему с вопросом о пьесе, Тригорин тоже отвечает сдержанно и пытается сказать даже что-то хорошее о спектакле, но тут же возникает тягостная пауза, а затем он неловко переводит разговор: «Должно быть, в этом озере много рыбы». И становится ясно, что сказать о пьесе ему больше нечего, что все это для него — детская забава.

Уязвленный судьбой своей пьесы и тягой Нины к знаменитому беллетристу, Треплев уже склонен видеть его совсем иным, чем вначале. «Вот идет истинный талант; ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой», — с натушной иронией говорит он Нине, завидев издали Тригорина. Но насмешка эта падает сама собой и даже оборачивается на пользу «соперника» не только в глазах влюбленной в него девушки, но и в глазах зрителя и читателя пьесы. Ведь хотя последующая сцена формально и представляет собой диалог, но, в сущности, значительна она монологом Тригорина, весьма драматическим по своему содержанию.

¹ Б. А. Ларин. Эстетика слова и язык писателя, с. 158, 160.

² «Дневник А. С. Суворина», с. 147.

Треплев, демонстративно «уступая место» возле Нины приближающемуся сопернику, на прощание насмешливо передразнивал этого «Гамлета»: «Слова, слова, слова...» Месть детская, до жалобности! А Тригорин внезапно раскрывался перед Ниной в самом своем писательском существе, когда «слова, слова, слова» — их поиски, их мучительное рождение, их радостная, а чаще тягостная власть над его жизнью — оказываются грозной силой, не дающей покоя и вечно терзающей.

Трудны уже сами по себе рабочие будни художника: «Пишу непрерывно, как на перекладных, и иначе не могу... Вот я с вами, я волнуюсь, а между тем каждое мгновение помню, что меня ждет неоконченная повесть. Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе... Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовий цвет, упомянуть при описании летнего вечера... И так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что съедаю собственную жизнь, что для меда, который я отдаю кому-то в пространство, я обираю пыль с лучших своих цветов, рву самые цветы и топчу их корни».

Профессиональный уровень Тригорина высок, так что Треплев впоследствии, даже начав сам печататься, завидует его умению: «Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова...»

Но зритель знает, что Тригорину вовсе не легко, что он полон искреннего и тревожного недовольства собою: «Я не люблю себя как писателя. Хуже всего, что я в каком-то чаду и часто не понимаю, что я пишу... Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать. Но ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и проч. и проч., и я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами...»

Это тот же высокий тон, та же, временами даже, может быть, чрезмерная взыскательность, которая ощущается и в письмах самого Антона Павловича: «Скажите по совести, кто из моих сверстников, т. е. людей

в возрасте 30—45 лет, дал миру хотя одну каплю алкоголя? — пишет он 25 ноября 1892 года. — Разве Короленко, Надсон и все нынешние драматурги не лимонад? Разве картины Репина или Шишкина кружили Вам голову? Мило, талантливо, Вы восхищаетесь и в то же время никак не можете забыть, что Вам хочется курить... Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же... А мы? Мы! Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру ни ну...» (П., 5, 133).

«Мило, талантливо», — так же говорит о тригоринских книгах не только Треплев, даже в пору доброго к нему отношения, но и сам их автор:

«А публика читает: «Да, мило, талантливо... Мило, но далеко до Толстого», или: «Прекрасная вещь, но «Отцы и дети» Тургенева лучше». И так до гробовой доски все будет только мило и талантливо, мило и талантливо — больше ничего, а как умру, знакомые, проходя мимо могилы, будут говорить: «Здесь лежит Тригорин. Хороший был писатель, но он писал хуже Тургенева».

Шутка оборачивается наброском эпитафии.

«Поезд» Тригорина ушел. Последний раз он чуть замедляет ход, и жизнь, молодость, прекрасная неизвестность каких-то новых, неторных путей как будто снова зовут его за собой голосом трогательно и самозабвенно влюбленной Нины Заречной.

Строчка из его собственной книги, возможно, в том «контексте» и не очень значительная, теперь, будучи вырезана на подаренном Ниной брелоке, вдруг обретает живой, призывный смысл: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее».

Смысл чеховского названия несводим к олицетворению чьей-либо отдельной судьбы. При появлении пьесы многие видели в «Чайке» только саму Нину, к которой этот образ отнесен в тексте напрямую. Позднейшие исследователи обратили внимание на соотносённость эпизода с подстреленной чайкой и участи самого Треплева. «Скоро таким же образом я убью самого себя», — говорит он, и эти слова, где пылкая искренность соседствует и соперничает с юношеской бравадой, оказываются пророческими — пусть даже несколько лет спустя.

Да и в образе Тригорина, в его бурном, но быстро гаснущем порыве к Нине есть некое сходство с чайкой, пытающейся расправить свои отяжелевшие, подрезанные жизнью крылья.

«Любовь юная, прелестная, поэтическая, уносящая в мир грез,— на земле только она одна может дать счастье! Такой любви я не испытал еще... В молодости было некогда, я обивал пороги редакций, боролся с нуждой... Теперь вот она, эта любовь, пришла, наконец, манит...»

Но оказывается, что он — в сетях своего успеха, привычки к покою и комфорту, к сладкой льстивой колыбельной, которой быстро убаюкивает, гасит его порыв его элегантная спутница, его (вернее — его славы) темная тень — Аркадина.

Порыв Тригорина кончается ничем, как первое, юношеское покушение Треплева. Только там была попытка самоубийства, а тут — самовоскрешения, бегства из золотой клетки.

И хотя третий акт завершается любовной сценой Тригорина и Нины, «заря» этой любви заранее омрачена и закат ее не за горами. Рассказывая впоследствии о том, что Тригорин вскоре разлюбил Нину и «вернулся к своим прежним привязанностям», Треплев замечает: «Впрочем, он никогда не покидал прежних, а, по бесхарактерности, как-то ухитрился и тут и там».

Ранее Треплев пристрастно и горько упрекал мать, зачем она поддается «влиянию этого человека». Теперь делается очевидным, что «влияние» шло совсем в другом направлении.

Тригорина «затягивает илом». И недаром он потом так равнодушен (или хочет казаться равнодушным) ко всему, что должно было напоминать ему о пережитой любви.

«...надо осмотреть сад и то место, где — помните? ¹ — играли вашу пьесу,— говорит он Треплеву в первый же свой приезд на место разыгравшейся драмы. — У меня созрел мотив, надо только возобновить в памяти место действия».

Невольно думаешь, что речь идет об уже известном нам «сюжете для небольшого рассказа». И лицо Треплева, вероятно, каменеет при этом напоминании и о про-

¹ Первое из многих «помните?», обращенных к Треплеву в последнем акте и растрavляющих его душевную боль.

вале его давней пьесы, и об «измене» Нины, напомина-
нии, особенно бестактном в устах Тригорина!

Когда мы снова встретимся с Ниной, то услышим, что Тригорин, бывший прежде столь деликатным к Треплевскому дебюту, потом заговорил как бы в духе Аркадиной. «Он не верил в театр, все смеялся над моими мечтами...» — рассказывает Нина Треплеву¹.

И сколь ни тяжелым было расставанье с Тригоринным для Нины как женщины, оно в то же время было *освобождением* ее как человека и артистки.

В начале пьесы Заречная рассказывала Треплеву, что отец и мачеха предостерегают ее от «богеми» в семье Аркадиной, боятся, чтобы она не пошла в актрисы, и восклицала: «А меня тянет сюда к озеру, как чайку...»

Так эти образы начинают отсвечивать, мерцать символическими оттенками, соотносясь с жизнью, искусством, человеческими метаньями и борьбой.

«Ваше охлаждение,— говорит впоследствии Нине Треплев,— страшно, невероятно, точно я проснулся и вижу вот, будто это озеро вдруг высохло или утекло в землю». Сравните с этим его слова в финале пьесы: «Молодость мою вдруг как оторвало...»

«На озере волны. Громадные»,— говорит Маша в начале последнего, тревожного и трагического акта. И это — не просто декорация действия, но и лейтмотив жизни, в особенности жизни Нины Заречной. «Попали и мы с вами в круговорот»,— скажет она Треплеву и позже прибавит: «Груба жизнь!»

«Громадные волны» «грубой» жизни и реющая над ними, неотделимая от них, «чайка» искусства,— этот образ высокого символического звучания недаром вскоре стал эмблемой молодого Художественного театра.

В период прохождения «Чайки» через театральную цензуру автор назвал ее как-то «злополучной пьесой» (XVI, 341). Но, конечно, он и предполагать не мог того, что случилось на премьере в Александринском театре 17 октября 1896 года.

«В режиме нашей Александринской сцены,— говорилось в одной чеховской газетной заметке 1893 года,—

¹ На это обратил внимание уже З. Паперный. («А. П. Чехов, Очерк творчества», 1960, с. 170).

есть что-то разрушительное для молодости, красоты и таланта, и мы всегда боимся за начинающих»¹.

Эта характеристика полностью оправдалась в истории его собственной пьесы, которая даже и поставлена толком не была, а скорее — вытолкнута на сцену после назначенного дирекцией срока подготовки в девять дней.

Назначение пьесы в бенефис популярной комической актрисы Левкеевой, как известно, также во многом предопределило и состав публики, и ее настроение.

Это несоответствие юмористически заострено в письме Чехова к И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 23 сентября, где «сообщается», будто бы «роль героини 17 лет, тоненькой барышни, будет играть сама бенефициантка» (XVI, 356).

В тот же день Чехов вполне серьезно делился с Суворовым опасением, что, если, по совету Потапенко, Левкеевой отдать даже второстепенную роль жены управляющего, «то, пожалуй, публика станет ждать от этой роли чего-нибудь смешного и разочаруется»: «Ведь Левкеева пользуется славой прекрасной комической актрисы, и эта слава может задавить роль» (XVI, 357).

И хотя Левкеева и не участвовала в самой «Чайке», а только в шедшем в тот же вечер водевиле «Счастливый день», ее «слава» все же роковым образом сказалась на судьбе пьесы.

Однако было бы неверным объяснять провал пьесы лишь этими внешними обстоятельствами.

«Актёру рутинных приемов, который только и норовит, как бы вытащить из своего старенького запаса и показать в тысячный раз две-три театральные побрякушки поэффектнее, чеховские роли вообще, а особенно в «Чайке», совсем не по плечу и очень не по вкусу,— писал впоследствии известный театральный критик Н. Е. Эфрос.— Да и исполнители с искренностью, с большим нутром, но с малой вдумчивостью и искусством должны чувствовать себя в «Чайке» далеко не уютно...»².

Злоязычный театральный критик А. Кугель заметил как-то, что в «Чайке» «Чехов сам точь-в-точь Треплев

¹ «Новое время», 1893, 14 января. Цит. по кн.: «Чехов и театр», с. 194.

² Цит. по кн.: Юрий Соболев. Чехов. Статьи. Материалы. Библиография, с. 186.

с его нелепым вступлением к пьесе»¹. В этом, куда более позднем, уже «мемуарном» высказывании отразилось то впечатление, которое господствовало в недоброжелательной и развязной аудитории Александринского театра по отношению к непривычной пьесе.

Публика и впрямь вела себя подобно Аркадиной на треплевском спектакле, и характерно, что все издевательские реплики героини-актрисы встречались радостным гоголем зала.

«Чайка» всходила на свою Голгофу»,— вспоминал этот трагический вечер Н. Е. Эфрос².

Хору отрицательных, а то и просто глумливых отзывов в печати противостояли лишь одинокие голоса.

Несмотря на то что следующие представления «Чайки», вплоть до ее снятия с репертуара после пятого спектакля, шли с успехом, о чем с радостью сообщали Чехову исполнительница роли Нины В. Ф. Комиссаржевская, В. В. Билибин и другие, заслуживает полного доверия убеждение видного актера и театрального деятеля А. И. Сумбатова-Южина, который, побывав на предпоследнем спектакле, утверждал, что «в таком невероятном исполнении, в таком непонимании лиц и настроений пьеса не могла иметь успеха»³.

Чеховская драматургия взывала к другому, еще не родившемуся в год появления «Чайки», принципиально новому театру. Она, можно сказать, *требовала* его появления.

¹ А. Кугель. Листья с дерева. Л., «Время», 1926, с. 69.

² «Ежегодник Московского Художественного театра. 1944», т. 1. М., 1946, с. 275.

³ Там же, с. 101. Письмо Вл. И. Немировича-Данченко Чехову от 11 ноября 1896 г.

НА РУБЕЖЕ

1. ЛУЧИ НАРОДНОЙ ДУШИ

Скандал вокруг первого представления «Чайки» был громким и сам по себе, и по возбужденному им «эху» рецензий, статей, карикатур, пародий.

Реакция на «Мою жизнь» (1896) была «тихой», но холодный прием этой повести критикой, бесспорно, усугубил остроту неудачи с пьесой. «Оскорбительное пренебрежение, с которым отнесся к ней тогда Н. Михайловский и К^о, подействовало на него подавляюще», — писал в своих воспоминаниях о Чехове И. Л. Щеглов¹. По его свидетельству, Антон Павлович даже колебался включать повесть в готовившуюся им тогда книгу.

И если можно усомниться в том, что именно восторженный отзыв Щеглова о «Моей жизни» стал решающим аргументом в этом вопросе, то сам факт весьма болезненной, хотя и скрытной реакции автора на судьбу своей повести не подлежит никакому сомнению.

Думается, молчание критики было для Чехова особенно досадно потому, что «Моя жизнь» — нечто вроде того романа, о котором он долго подумывал и на который так же долго не решался.

«Романы умели писать только дворяне. Нашему брату — мешанам, разнолюду — роман уже не под силу...» — передает мемуарист — А. Серебров (Тихонов) — слова, сказанные Чеховым несколько лет спустя². Трудно понять, сколько в них искреннего убеждения, сколько поддразнивания молодого и восторженного собеседника и сколько затаенной горечи из-за судьбы собственных «маленьких», «чеховских» романов.

¹ «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова», с. 467.

² «А. П. Чехов в воспоминаниях современников», 1960, с. 650.

И. Л. Щеглов наряду с восхищением «Моей жизнью» выразил автору свое мнение, что ее заглавие «слишком мелко и скромно для такой глубоко захватывающей повести»¹. Известно, что и сам Чехов колебался, оставлять ли это название, находя его «отвратительным» и предлагая даже озаглавить повесть «В девяностых годах».

Судя по тому, что особенное «отвращение» вызвало у Антона Павловича слово «моя», можно предположить, что его и на сей раз смущала возможность — пусть даже в данном случае совершенно призрачная — увидеть в повести некое авторское излияние. Вероятно также, что близость некоторых аспектов ее содержания толстовской проблематике настраивала Чехова против такого названия, которое имело бы и внешний толстовский «акцент», перекликаясь с заглавиями таких его философских сочинений, как «В чем моя вера», «Исповедь».

Однако первоначальное название сохранилось отнюдь не только по настоянию редактора «Нивы» А. А. Лугового, которому новый, предложенный Чеховым вариант решительно не понравился.

В названии «Моя жизнь» был определенный и важный смысл.

В своем последнем разговоре с отцом герой повести Мисаил, от лица которого ведется рассказ, говорит: «...зачем же эта *ваша жизнь*, которую вы считаете обязательною и для нас, — зачем она так скучна, так бездарна...» (курсив мой. — А. Т.).

«Моя жизнь» — это не хроника дней еще одного обывателя города, где происходит действие, где непонятно «для чего и чем живут все эти шестьдесят пять тысяч людей», образуя в целом то, что Мисаил с горечью и ненавистью называет: «ваша жизнь».

Это — нечто противостоящее ей, резко отличное от нее.

Можно сказать, что «город» человеческих судеб местных обитателей «застроен» такими же бездарными «домами»-жизнями, как те, которые конструирует Полознев-отец, архитектор:

«Когда ему заказывали план, то он обыкновенно чертил сначала зал и гостиную; как в былое время институтки могли танцевать только от печки, так и его худо-

¹ «А. П. Чехов в воспоминаниях современников», 1952, с. 142.

жественная идея могла исходить и развиваться только от зала и гостиной. К ним он пририсовывал столовую, детскую, кабинет, соединяя комнаты дверями, и потом все они неизбежно оказывались проходными и в каждой было по две, даже по три лишних двери... всякий раз, точно чувствуя, что чего-то не хватает, он прибегал к разного рода пристройкам, присаживая их одну к другой, и я как сейчас вижу узкие сенцы, узкие коридорчики, кривые лестнички, ведущие в антресоли, где можно стоять только согнувшись...»

Зал и гостиная как центр, «идея» дома — это словно бы овеществленная жизненная философия и старшего Полознева, и его «соотечественников». В основе их «мироздания» лежит «общественное положение», ревнивая и тщеславная забота о *репутации* семьи и рода.

А какими уж «узкими коридорчиками» и «кривыми лестничками» соединяются эти парадные покои с истинными потребностями, способностями, наклонностями людей, с их складом души, не интересует ни «архитектора» Полознева, ни прочих «строителей жизни».

Это не только уродливая, но варварская, античеловеческая «архитектура» действительности, где за «фасадом», в облике «почтенного батюшки» (так, обращаясь к Мисаилу, именуют его отца) живет тупой, самодовольный человек, калечащий судьбу своих близких. При этом он непоколебимо убежден в справедливости и полезности всего, что он творит и делает, даже когда бьет взрослого сына «быстро и ловко, привычным движением», как делал это в детстве (о, кривая лестничка на задворках парадных комнат!), когда тот «должен был стоять прямо, руки по швам, и глядеть ему в лицо».

Алексей Лаптев («Три года») не смог оторваться от своей семьи, от купеческого «дела», от миллионов, которые он унаследовал и которые, как он трезво понимает, окончательно испортят его жизнь.

Мисаил Полознев делает подобный шаг после безуспешных усилий жить не «своей» жизнью, а предуганной ему примером окружающих.

Критики повести считали, что «Моя жизнь» — «произведение любопытное лишь как попытка в художественной форме решить один из жгучих вопросов» — поисков осмысленного, а не праздного существования.

«Попытка неудачна,— писал А. Б. (А. И. Богданович. — А. Т.), — потому что автор сам не верит в исключительную правду физического труда»¹.

Нельзя не поразиться этой странной логике, по которой судьба Мисаила Полознева измеряется на стандартный «аршин» модных рецептов опрощения, и раз она ему не соответствует, это свидетельствует о неудаче авторского замысла, как будто Чехов старался поверить в этот рецепт, не сумел, а потому и должен быть признан виновным.

Снова те же беспомощные поиски «фирмы» и «ярлыка» для определения ускользающей от критика сути художественного произведения!

Содержание чеховского «романа» бесконечно глубже.

Роды истинной человечности, как всякие роды, происходят в муках. Персонаж из раннего чеховского рассказа, даже узнав, что выиграл 200 тысяч, и то справедливо воскликнул: «Ведь это новая жизнь, ведь это катастрофа!» В рассказе «Хорошие люди» говорится о «муках одиночества, какое переживает всякий начинающий мыслить по-новому».

«Тяжелое чувство, близкое к отчаянию», овладевает Иваном Ивановичем («Крыжовник»), когда он понял ужас, безнравственность «счастливого» существования своего брата, упоенного исполнением его мечты о «собственном крыжовнике».

«Новые мысли» о своей семейной жизни, которой он так самодовольно и длительно наслаждался, пугают Никитина («Учитель словесности»), но он не может и не хочет от них отказываться, — «уже начиналась новая, нервная, сознательная жизнь, которая не в ладу с покоем и личным счастьем».

«Страшно» становится Наде, когда она осознает, что ее тоски по другой жизни не понимает даже мать («Невеста»).

Как трудно, как не сразу дается это прозрение! Сколько здесь возможностей для того, чтобы пойти вспять, вольно или невольно испугавшись того, что требует «новая, нервная, сознательная жизнь»!

В «Острове Сахалине» есть один примечательный пейзаж:

¹ Цит. по сб. «Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения», с. 708.

— «Отлив начинался. Пахло дождем. Пасмурное небо, море, на котором не видать ни одного паруса, и крутой глинистый берег были суровы; глухо и печально шумели волны. С высокого берега смотрели вниз чахлые, больные деревья; здесь на открытом месте каждое из них в одиночку ведет жестокую борьбу с морозами и холодными ветрами, и каждому приходится осенью и зимой, в длинные страшные ночи, качаться неугомонно из стороны в сторону, гнуться до земли, жалобно скрипеть,— и никто не слышит этих жалоб».

Это написано замечательно не просто потому, что Чехов был великим пейзажистом. В этом волшебном взмыве чеховского лиризма чувствуется как бы тайная мысль об изломанных людских судьбах, с которыми писатель во множестве знакомился на каторжном острове.

Но эта лирическая зарисовка многое объясняет нам и в чеховских героях вообще. Разве не в одиночку борются с одолевающими их тяжелыми чувствами Лаптев и его брат Федор («Три года»)? И как горько «разминулись» чувства друг к другу Лаптева и Юлии!

Разве не в одиночку страдают герои «Скучной истории» — и старый профессор, у которого «есть ученики и слушатели, но нет помощников и наследников», и его воспитанница Катя, у которой после юношеских надежд лицо «теперь холодное, безразличное, рассеянное, как у пассажиров, которым приходится долго ждать поезда»?

Нелегко приходится и Мисаилу. Речь не только о том, что поведение его оказывается предосудительным с точки зрения «общественной морали», и его осуждают все — от губернатора до мясника Прокофия, причем голоса судей сливаются в единый хор:

«Все Полозневые хранили святой огонь для того, чтобы ты погасил его!.. Физическим трудом может заниматься всякий, даже набитый дурак и преступник, этот труд есть отличительное свойство раба и варвара, между тем как огонь дан в удел лишь немногим!» (*Отец*).

«Есть губернаторская наука, есть архимандритская наука, есть офицерская наука, есть докторская наука, и для каждого звания есть своя наука. А вы не держитесь своей науки, и этого вам нельзя дозволить» (*Прокофий*).

«Итак, прошу вас,— как бы подытоживает этот «референдум» губернатор,— или изменить ваше поведение и вернуться к обязанностям, приличным вашему званию,

или же, во избежание соблазна, переселиться в другое место, где вас не знают и где вы можете заниматься, чем вам угодно. В противном же случае я должен буду принять крайние меры».

Так же впоследствии, когда сестра Мисаила пережила несчастный роман, от нее дружно отворачиваются все — от отца и того же Прокофия до «борющихся с предрассудками» Ажоговых.

«Друг мой, это ужасно, — говорит Ажогина-мать Мисаилу. — Это ужасно! Ваша сестра в положении... она беременна! Уведите ее, прошу вас...»

«Мамаша, конечно, из жалости не может говорить неприятности, чтобы ваша сестрица перебралась на другую квартиру по причине ихнего положения, — вторит Прокофий, — а я больше не желаю, потому что ихнего поведения не могу одобрить».

Однако жесточайшим испытанием оказываются не только эти открытые гонения.

В своем обращении к простой жизни и работе Мисаил сначала было находит довольно неожиданную поддержку у дочери преуспевающего инженера-строителя Должикова, певицы Марии Викторовны. Для нее ставший маляром герой — «теперь самый интересный человек в городе».

Существование Марии Викторовны напоминает ему случай из детских лет, когда «у одного из наших богачей вылетел из клетки зеленый попугай, и как потом эта красивая птица целый месяц бродила по городу, лениво перелетая из сада в сад».

Ее увлечение «самым интересным» (теперь...) человеком в городе — сродни другим ее увлечениям:

«Она открыла хорошенький шкаф, стоявший около ее письменного стола, и сказала:

— ...Voilà! Это моя сельскохозяйственная библиотека. Тут и поле, и огород, и сад, и скотный двор, и пашека. Я читаю с жадностью и уже изучила в теории все до капельки. Моя мечта, моя сладкая греза: как только наступит март, уеду в нашу Дубечню. Дивно там, изумительно! Не правда ли?... Отец обещал подарить мне Дубечню, и я буду делать в ней все, что захочу».

И вот «зеленый попугай», пленившись Мисаилом и пленив его, «перелетает» в «дивную», «изумительную»

¹ Voir (фр.).

Дубечню и — сталкивается с реальной деревней, ее нуждами, предубеждениями, грубостью.

«Сладкая греза» рассеивается, и Маша быстро остывает и к содержимому «хорошенького шкапчика», и к «дивной» Дубечне, и к «самому интересному человеку», которого она вскоре оставляет так же, как и «нашу Дубечню».

Она возвращается к искусству, хотя очевидно, что и здесь ее ждет такое же эфемерное существование, такое же «разыгрывание» роли артистки, как в деревне Маша была «талантливой актрисой, игравшей мешаночку».

Накануне своего окончательного отъезда из Дубечни она язвительно и метко характеризует ничтожность сделанного ею и Мисаилом вклада в изменение окружающей жизни: «Невежество, физическая грязь, пьянство, паразитально высокая детская смертность — все осталось, как и было, и оттого, что ты пахал и сеял, а я тратила деньги и читала книжки, никому не стало лучше... С другой стороны, допустим, что ты работаешь долго, очень долго, всю жизнь, что в конце концов получают кое-какие практические результаты, но что они, эти твои результаты, что они могут против таких стихийных сил, как гуртовое невежество, голод, холод, вырождение? Капля в море! Тут нужны другие способы борьбы, сильные, смелые, скорые!»

Но как ни справедливо многое из сказанного (кстати, близкое к речам художника в «Доме с мезонином»), диктуются-то ее филиппики не поисками «других способов борьбы», а стремлением оправдать свое отступление, бегство из деревни к искусству, которое «дает крылья и уносит далеко-далеко».

И даже что-то хищное проглядывает в «фамильном» сходстве героини с ямщиками, от которых ведут свой род Должиковы: когда во время успеха ее пеня в доме Ажогиных у нее «на лице было нехорошее, задорное выражение, точно она хотела сделать всем нам вызов или крикнуть на нас, как на лошадей: «Эй, вы, милые!» И Мисаил справедливо замечает, что он «был лишь извозчиком, который довез ее от одного увлечения к другому».

Она оказывается только мнимым союзником героя в его метаниях и поисках своего места в жизни, как доктор Благово с его эгоистической любовью был лишь мнимым освободителем сестры Мисаила из отцовской кабалы.

Думая о Маше и докторе Благово, упоенных своими успехами и мерещащейся впереди карьерой, Мисаил с грустью заключает, что только он с сестрой «остались при старом».

Это и так, и не так. Недаром одна из читательниц повести, В. Г. Малафеева, наивно, но верно писала автору, что никакие планы общественных переустройств не убеждают так сильно, что светлое будущее «близко, при дверях, как это подмеченное Вами в глухом, далеком от всяких веяний захолустье глубокое томление ищущего духа...»¹

Разумеется, что «томление духа» связано не с Машей и не с доктором Благово, а с самыми скромными героями «без героизма».

Итоги жизни Мисаила действительно невелики: он всего лишь отстоял свое право «строить» жизнь по-своему и даже пересилил, перетерпел первоначальное массовое осуждение своему образу жизни, отказу от предначертанной ему «науки».

В упрочении его репутации хорошего мастера в городе нет ровно ничего «триумфаторского», и, напротив, есть даже нечто сожальтельное в общем отношении к нему: «Дети и девушки часто приходят и с любопытством и с грустью смотрят на меня» (курсив мой. — А. Т.).

Он стал чем-то вроде юродивого. Но ведь в представлении о юродивом исстари входило и понятие о человеке праведной, бескорыстной жизни. Вспомним, что и в Мелихове бабы относились к Чехову, по его смешливому замечанию, как к юродивому.

По своему обыкновению, автор и в этой повести далек от какой бы то ни было бравурности. Один из самых грустных и горьких образов ее — это сестра доктора Благово Аня, тайно любящая героя, но так до конца и не решающаяся обнаружить свое чувство открыто.

«В этой любви она признавалась только мне одной, — рассказывает сестра Мисаила, — и то потихоньку, в потемках. Бывало, в саду заведет в темную аллею и начнет шептать, как ты ей дорог».

И последние строки повести — всё о той же любви, о которой не знает никто. Удивительная любовь! Прошед-

¹ «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова», с. 488.

шая столько испытаний, не поколебленная, стойкая — и по-прежнему боязливая. Поистине, «ты и могучая, ты и бессильная...»

Никак нельзя сказать про Мисаила, что он «остался при старом»: в нем произошла решительная переоценка всей жизни родного города, изменился и его взгляд на столько досаждавших ему с Машей в их дубечненском уголке крестьян. Если у Маши от разнообразных столкновений с ними «на душе... собиралась накипь», то Мисаил «между тем, привыкал к мужикам» и его «все больше тянуло к ним». В размышлениях Мисаила ощутимо влияние мелиховского опыта:

«В большинстве это были нервные, раздраженные, оскорбленные люди, — говорится о мужиках, — это были люди с подавленным воображением, невежественные, с бедным, тусклым кругозором, всё с одними и теми же мыслями о серой земле, о серых днях, о черном хлебе, люди, которые хитрили, но, как птицы, прятали за дерево только одну голову, — которые не умели считать. Они не шли к вам на сенокос за двадцать рублей, но шли за полведра водки, хотя за двадцать рублей могли бы купить четыре ведра... Когда эта добрая, умная женщина (Маша. — А. Т.) бледнела от негодования и с дрожью в голосе говорила... о пьянстве и обманах, то меня приводила в недоумение и поражала ее забывчивость. Как могла она забыть, что ее отец, инженер, тоже пил, много пил, и что деньги, на которые была куплена Дубечня, были приобретены путем целого ряда наглых, бесовестных обманов?»

Вспомним письмо Чехова о «недоимках», лежащих на правительстве, архиереях и т. д.

Как уже говорилось, Чехов предлагал издателю другой вариант заголовка — «В девяностых годах». Он был отвергнут. Интересно, однако, что писатель, видимо, стремился таким названием оттенить, подчеркнуть типичность изображаемого им «томления духа» именно для названного времени.

Всякого, начинающего изучать историю России последнего десятилетия прошлого века, поражает совершившаяся в этот период резкая перемена в общественном устроении.

Рубеж 80-х и 90-х годов характеризовался явной депрессией и отсутствием надежд на какие-либо перемены в ближайшем будущем.

«Самодержавие — больной, но крепкий зуб,— говорил В. Г. Короленко Горькому в 1892 году,— корень его ветвист и сидит глубоко, нашему поколению этот зуб не вырвать,— мы должны сначала расшатать его, а на это требуется не один десяток лет легальной работы»¹.

Своеобразно перекликается с этим горьким прогнозом самоуверенный тон официальной прессы, достигающий, пожалуй, апогея в одном недельном обзоре «Нижегородского биржевого листка»:

«Наша русская богохранимая неделя прошла по-старому в невозмутимом мире и спокойствии, каким позавидовало бы любое из великих и малых конституционных государств в Европе. Преимущество русского народа пред обитателями всего мира — простота и невзыскательность на средства в обыденной жизни, прививаемые нам православною верою Христовою в утробе наших матерей и при рождении от колыбели до могилы. Кто из нас не видал беременных женщин, на крестьянских полях отбывающих сельские работы наравне с могучими мужчинами, по городам же торгующих на базарах и в лавках полураздетыми в трескучие морозы и к тому нередко принимающих побои от пьяных мужей, ограбляемых изо дня в день бессердечными кабатчиками; а такого населения в нашем богохранимом отечестве, как известно, по меньшей мере всего восемь десятых на берется»².

Пассаж этот настолько откровенен в своей наглости и бесстыдстве, что закрадывается даже мысль, «уж не пародия ли он?», не дерзкое ли «озорничество» какого-то провинциального журналиста, излившего свое возмущение и отчаяние под личиной благонамеренного тупицы, радующегося мнимому преуспеянию отечества?

«Богохранимые» недели эти складывались в десятилетие, трагически неблагоприятное для народа — при «всей его невзыскательности на средства в обыденной жизни»,—десятилетие, увенчавшееся страшным голодным годом³.

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 16, с. 38.

² Цит. по кн.: В. Г. Короленко. Дневник, т. 1. Госиздат Украины, 1925, с. 216.

³ Даже в «Новом времени» (1891, 13 октября) была приведена следующая сводка:

1880 — неурожай,

1881—1884 — урожай,

«Так как пресловутая сельская община превратилась в простой насос, с помощью которого правительство перекачивает жалкие рубли и копейки землеробов в вечно пустые государственные кассы,— писал Г. В. Плеханов,— крестьяне массами покидали деревни и наводняли города и промышленные центры, где их конкуренция понижала наемную плату до невозможно низкого уровня. Вместо того, чтобы прогрессировать, сельское хозяйство шло назад, пока, наконец, ставший в этой несчастной стране хроническим голод не охватил сразу половину империи и, как в свое время Крымская война, не осудил окончательно господствовавшую политическую систему»¹.

Уже в 1893 году в дневнике В. Г. Короленко, еще недавно столь твердо убежденного в сравнительной долговечности самодержавия, возникают иные ноты:

«По поводу чумы на рогатом скоте станица Кривянка оказала вооруженное сопротивление властям. На юге теперь это заурядное явление... Казаки хватаются за винтовки, а атаман пишет, что злые люди мутят тихий Дон... Мутится тихий Дон — стихийно, оттого, что уж очень застоялась вся наша тихая Русь... Нет силы, нет жизни — ну, и собирается стихийная гроза. И никто не знает, как это из тихого Дона поднимаются буйные ветры... А если еще прибавить, что есть и ловкие люди, которые греют руки,— да тут материал для целой булавинщины»².

«Какая будет развязка, не знаю, но что дело подходит к ней и что так продолжаться, в таких формах, жизнь не может,— я уверен»,— писал в 1892 году и Лев Толстой³.

Сама смерть Александра III вскоре после голодных лет как бы символизировала конец эпохи, казавшейся дотоле нескончаемой и столь же устойчивой, как гигантская фигура императора.

1885 — неурожай, саранча,

1886 — неурожай, почти голод,

1887 — травы хороши. Рожь пропала, яровые ниже среднего,

1888 — то же. Раздавали продовольствие,

1889 — травы плохие. Рожь пропала. Яровые ниже среднего,

1890 — урожай хлебов и трав плохой,

1891 — полный неурожай всего.

Цит. по кн.: Г. В. Плеханов. Соч., т. III, с. 340.

¹ Г. В. Плеханов. Соч., т. IX, с. 44.

² В. Г. Короленко. Дневник, т. 1, с. 243—244.

³ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 66, с. 224. Письмо Г. А. Русанову от 23 мая 1892 г.

Сравнивая голод 1891—1892 годов с Крымской войной, также в свое время ставшей суровым экзаменом, «Страшным судом» для самодержавной системы Николая I, современники могли провести и некоторую аналогию между внезапными смертями деда и внука после этих событий

«Целых тринадцать лет Александр III сеял ветер,— писал Г. В. Плеханов в статье «Царствование Александра III». — Николаю II предстоит помешать тому, чтобы буря разразилась. Удастся ли ему это?»¹

Россия вступала в новую, чрезвычайно динамичную фазу своего развития. Народники еще с пеной у рта оспаривали тот явный факт, что страна встала на капиталистический путь, и ратовали за старые методы борьбы, а на фабриках и заводах уже ширилось стачечное движение, возникали революционные кружки, близилась пора создания пролетарской партии.

«Движение исторической жизни оказалось столь стремительным, что отрезок времени в несколько лет уже «опрокидывает» нас тут в иное историческое время,—справедливо замечает современный исследователь Л. К. Долгополов. —...это была очень подвижная эпоха, постоянно менявшая свои краски»².

Это «изменение красок» эпохи не могло не сказаться и в творчестве такого чуткого художника, как Чехов.

Определенное изменение тона ощутимо уже в таких рассказах, как «Скрипка Ротшильда» и «Студент» (1894), где в самом движении сюжета совершается явственный переход от мрачных картин к очистительному катарсису.

В тягостный, нелепый и ненормальный с обычной точки зрения внутренний мир героя погружает нас начало «Скрипки Ротшильда»:

«Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что *даже досадно*. В больницу же и в тюремный замок гробов требовалось очень мало. *Одним словом, дела были скверные*» (курсив мой. — А. Т.).

Кажется, не только для нужд своего печального ремесла, но и для всей жизни вообще существует у гробовщика Якова, по прозвищу «Бронза», грубый «желез-

¹ Г. В. Плеханов. Соч., т. XXIV, с. 168.

² Л. Долгополов. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX — начала XX века. «Советский писатель», Ленинградское отделение, 1977, с. 49—50.

ный аршин»: всё у него измеряется прибывлями, а чаще, по его мрачному убеждению, «страшными убытками», которые он терпит.

Даже то, что герой «очень хорошо играл на скрипке», поначалу воспринимается лишь как некое подспорье, статья дохода. И только одна деталь обнаруживает какой-то неожиданный, связанный с этим занятием уголок души героя: «Мысли об убытках донимали Якова особенно по ночам: он клал рядом с собой на постели скрипку и, когда всякая чепуха лезла в голову, трогал струны, скрипка в темноте издавала звук, и ему становилось легче».

«Необыкновенно ясное и радостное» лицо умирающей жены, которая, кажется, «была рада, что наконец уходит навеки из этой избы, от гробов, от Якова», впервые заставляет героя почувствовать всю безотрадность ее, прожитой с ним рядом, жизни.

Медленно и трудно совершается в этой заржавевшей душе переворот.

Привезя свою старуху в больницу к фельдшеру, такому же грубому и бессердечному, как и он сам, Яков словно бы стесняется родившегося в его душе беспокойства за жену.

«Извините, все беспокоим вас, Максим Николаевич, своими пустяшными делами,— говорит он фельдшеру.— Вот, извольте видеть, захворал мой предмет. Подруга жизни, как это говорится, извините за выражение...»

Жутью веет и от его деловитых расчетов,— сделать гроб при еще живой жене! — и от принятого решения приступить к работе немедленно: «Он взял свой железный аршин, подошел к старухе и снял с нее мерку... Когда работа была кончена, Бронза надел очки и записал в свою книжку:

«Марфе Ивановой гроб — 2 р. 40 к.»

И вздохнул».

Вздохнул — едва ли не только потому, что пополнился реестр его вечных «убытков». Та же расчетливость и скопидомство не покидает его и во время похорон.

Однако потом в памяти героя, как на фотографической пластинке, все отчетливее проступают воспоминания о жене с ее вечной кротостью и безответностью, вызывающие у Якова беспокойство и боль. И ярость, с которой он обрушился на такого же бедняка-музыканта, по иронии судьбы носившего фамилию Ротшильд, —

уже не только и даже не столько проявление его обычной грубости, сколько следствие пробудившейся работы совести — одичалой совести, как выразился однажды Щедрин.

Любопытно, что до этого эпизода «Скрипка Ротшильда» в какой-то мере повторяла коллизия чеховского рассказа «Горе» (1885) почти десятилетней давности¹.

«Токарь Григорий Петров, издавна известный за великолепного мастера и в то же время за самого непутевого мужика во всей Галчинской волости, везет свою больную старуху в земскую больницу», — так начинался рассказ. Герой его тоже потрясен переменой, происшедшей с женой («Обыкновенно выражение ее старческих глаз было мученическое, кроткое, как у собак, которых много быют и плохо кормят, теперь же она глядела сурово и неподвижно, как глядят святые на иконах или умирающие»).

Так же, как Яков, токарь «чувствует теперь в душе ужасную боль» и делает страшное для себя открытие, что вся их жизнь с женой пропала даром: «сорок лет прошли, словно в тумане».

Старуха умерла в дороге, и сам Григорий Петров, заблудившись в метельном поле, жестоко обморозился. «Токарю — аминь!» — заканчивается рассказ.

На считанные дни пережил свою Марфу и Яков Иванов. Но его смерть — уже не трагическая случайность, оказывающаяся в то же время последней «точкой» в рассказанной истории.

В описании погубившей токаря метели и его тягостных блужданий, когда «за снежным туманом не видно ни поля, ни телеграфных столбов, ни леса», смутно угадывается символ всей жизни героя, прожитой тоже как в тумане и клонящейся к концу, как гаснущий зимний день: «Белые снежные облака начинают мало-помалу сереть. Наступают сумерки... А воздух все темнеет и темнеет, ветер становится холоднее и резче».

Смерть Якова — от силы испытанного им потрясения, от невозможности жить по-прежнему, от огромности нахлынувших на него новых чувств и мыслей, полного переворота всех его прежних представлений, хотя и осмысливаемого им вроде бы в прежних «грубых» категориях привычек и убытков:

¹ На это обратил внимание Г. Бердников в своей книге «А. П. Чехов. Идеи и творческие искания», с. 363—364.

«Он недоумевал, как это вышло так, что за последние сорок или пятьдесят лет своей жизни он ни разу не был на реке, а если, может, и был, то не обратил на нее внимания? Ведь река порядочная, не пустячная; на ней можно было бы завести рыбные ловли, а рыбу продавать купцам, чиновникам и буфетчику на станции и потом класть деньги в банк; можно было бы плавать в лодке от усадьбы к усадьбе и играть на скрипке, и народ всякого звания платил бы деньги... Какие убытки! Ах, какие убытки!»

Душа Якова, как его жесткий «железный аршин», все еще мерит окружающее по-старому, по-своему, но ведь она, как прежде в часы его тяжелых бессонниц — скрипка, уже «издала звук», от которого всё в рассказе начинает светлеть. Умирая, Марфа заговорила с мужем об их умершем «ребеночке», с которым вместе «все на речке сидели и песни пели... под вербой». Тогда Яков «никак не мог вспомнить ни ребеночка, ни вербы» (так Тригорин забыл про чайку, и в этом — суровый авторский приговор ему!). Но потом Яков *вспоминает!*

«А вот широкая старая верба с громадным дуплом, а на ней вороньи гнезда... И вдруг в памяти Якова, как живой, вырос младенец с белокурыми волосами и верба, про которую говорила Марфа. Да, это и есть та самая верба — зеленая, тихая, грустная... Как она постарела, бедная!»

Это поразительное движение души, почти вулканический — при всей скромности его внешнего выражения — «выброс» чувств, казалось, безнадежно похороненных под всяким житейским «илом» (если снова вспомнить толстовское выражение), обнаружение способности к человечности и состраданию, быть может, даже запоздалая нежность не столько к «бедной» вербе, сколько к Марфе с ее, приходящим теперь на память герою «робким, заботливым выражением» лица.

После этого уже не удивительно, что из неуклюжих «аршинных» выкладок Якова об убытках, как бабочка из безобразной гусеницы, начинает высвобождаться трогательная и тонкая мысль:

«...посмотришь назад — там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет. И почему человек не может жить так, чтобы не было этих потерь и убытков?.. Зачем люди делают всегда именно не то, что нужно? Зачем Яков всю свою жизнь бранился;

рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену и, спрашивается, для какой надобности давеча напугал и оскорбил жида (Ротшильда. — А. Т.)? Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу».

Так в жизни Якова, пусть на самом ее закате, восходит солнце разума и скрывается угрюмая тьма, в которой он пребывал раньше.

Бедному Григорию Петрову не довелось напоследок ничем означить, отметить происшедшую в нем перемену. Яков же оставил по себе память, как бы завещав некогда обиженному им Ротшильду не только свою скрипку, но и мелодию, которая сложилась, когда он, «думая о пропащей, убыточной жизни... заиграл, сам не зная что».

Когда Ротшильд «старается повторить то, что играл Яков, сидя на пороге, то у него выходит нечто такое унылое и скорбное, что слушатели плачут... И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз».

И думается, что главная притягательная сила этих звуков, видимо, заключена не в простом сокрушении о «пропащей, убыточной жизни», а в отголосках тех простых и великих мыслей, которые осенили Якова Иванова и в которых заложена возможность иного, лучшего существования. Невольно вспоминаются слова из другого чеховского рассказа — «Бабы»: «От печальной песни потянуло свободной жизнью».

«Свободной жизнью» веет и от финала «Скрипки Ротшильда».

Изображенный в начале рассказа городок чем-то похож на скучное и мрачное обиталище героя, где помещались, по характерному авторскому перечислению, «он, Марфа, печь, двухспальная кровать, гробы, верстак и всё хозяйство». Наиболее характерные черты городка — больница и тюремный замок (как известно, у Чехова обычно очень похожие друг на друга), грубиян фельдшер, свора мальчишек, со скуки преследующих то Ротшильда, то самого Якова — «со злобой», явно доставшейся им «по наследству», существующей в «воздухе», которым они дышат с детства.

В конце рассказа тоже есть тонкие штрихи, показывающие, что городок по-прежнему верен себе, своему «железному аршину», которым жадно, подозрительно и недоверчиво обмеривает всё на свете:

«...теперь в городе все спрашивают: откуда у Ротшильда такая хорошая скрипка? Купил он ее или украл, или, быть может, она попала к нему в заклад?»

Однако эти мещанские пересуды тут же перебиваются и как бы заглушаются описанием покоряющей силы «новой песни» — новой и по самому своему духу.

Похоже, что она что-то *пробуждает* в людях и, быть может, с ними произойдет нечто подобное случившемуся с таким же обыкновенным человеком Яковом Ивановым (примечательна сама эта распространеннейшая фамилия).

Рассказ «Студент» также начинается в самой суровой тональности: «холодный пронизывающий ветер», лес, где стало «неуютно, глухо и нелюдимо», вечерние потемки, которые, как кажется герою, «сгустились быстрее, чем надо». «Кругом было пустынно и как-то особенно мрачно».

Безрадостно вспоминает возвращающийся с охоты герой, сын дьячка, и обстановку родного дома; да и весь мир, прошлое, настоящее и будущее, окрашиваются для него в самые темные тона:

«...пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета,— все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше. И ему не хотелось домой».

Острота этого трагического чувства хорошо понятна самому автору: достаточно вспомнить чеховское письмо из Горок, где, по его лаконически-красноречивому выражению, пахнет половцами и печенегам. Вспомним, что и герой «Дома с мезонином» говорил, что «деревня, какая была при Рюрике, такая и осталась до сих пор».

Под стать этому настроению студента и портрет одной из встреченных им женщин — Лукерьи, «деревенской бабы, забитой мужем»: «маленькая, рябая, с глуховатым лицом», она «только шурилась на студента и

молчала, и выражение у нее было странное, как у глухонемой».

Вообще все увиденное студентом на «вдовьих огородах» принципиально нисколько не отличается от скудного быта вспоминаемого им дома и естественно вписывается в общую мрачную картину «простоты и невзыскательности на средства в обыденной жизни», говоря слогом нижегородского журналиста. Дома — «мать, сидя в сенях на полу, босая, чистила самовар, а отец лежал на печи и кашлял». Тут — «вдова Василиса ... в раздумье глядела на огонь; ее дочь Лукерья... сидела на земле и мыла котел и ложки».

Очутившись у разведенного женщинами огня, герой заговаривает о том, что «точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр», — и не только по чисто внешнему сходству ситуаций, не по своей «специальности» (Иван Великопольский — студент духовной академии), а по более глубокой и драматической ассоциации.

Та легендарная, «до чрезвычайности унылая, длинная ночь», когда даже апостол «истомился душой, ослабел» и трижды отрекся от учителя, находит какое-то тревожное соответствие в собственных нынешних ощущениях рассказчика, в его подавленности, в тягостности для него мыслей о родных и доме. (В дальнейшем Чехов внес в это место рассказа чрезвычайно важный момент, говорящий о гнетущем впечатлении, которое производит на героя все окружающее: «Он посмотрел кругом на потемки, судорожно встряхнул головой...»)

Его восприятие мира как безнадежно застывшего, трагически повторяющегося, мрачно и чревато полным отчаянием, безнадежностью.

Но реакция женщин на его рассказ поражает его: Василиса, у которой по привычке «с лица... не сходила мягкая, степенная улыбка», «вдруг всхлипнула, слезы, крупные, изобильные, потекли у нее по щекам, и она заслонила рукавом лицо от огня, как бы стыдясь своих слез, а Лукерья, глядя неподвижно на студента, покраснела, и выражение у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль».

Когда студент пошел дальше, по-прежнему «дул жестокий ветер». Но что-то разительно переменялось и в герое, и в самом восприятии им окружающего: «Он оглянулся. Одиноким огонь *спокойно* мигал в темноте... И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже

остановился на минуту, чтобы перевести дух» (курсив мой. — А. Т.).

Сказанное у костра было почти «безадресным» размышлением вслух, горестным разговором с самим собой без надежды быть услышанным. Вряд ли студент мог рассчитывать на особое понимание, видя перед собой одно лицо — с заученной улыбкой, а другое — странное, как у глухонемой!

Но оказалось, что бедные вдовы не глухи и не немые. И их явственное душевное сочувствие даже бесконечно далекому событию решительно изменило взгляд героя на мир, представший перед ним уже не в мертвенной неподвижности и неизменяемости, а в живой, хотя и таинственной связи между самыми разъединенными на первый взгляд и даже чуждыми друг другу вещами:

«Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой».

Сам Чехов высоко ставил «Студента» и, видимо, придавал ему определенное «программное» значение.

«Какой я «хмурый человек», какая я «холодная кровь», как называют меня критики? — передает его слова И. А. Бунин. — Какой я «пессимист»? Ведь из моих вещей самый любимый мой рассказ — «Студент»¹.

Но вот что интересно. Почти одновременно с этим рассказом И. И. Левитан писал свою известную картину «Свежий ветер, Волга», и Чехов, посмотрев ее среди других работ живописца в его мастерской, сдержанно заметил в письме к Суворину 19 января 1895 года, что художник пишет «бравурно». Возможно, что это замечание вызвано именно названной картиной с ее приподнятостью и подчеркнуто мажорным звучанием².

В собственном творчестве писателя чувствуются большая осторожность и трезвость, как бы боязнь навевать кому-либо «золотые сны». Характерен в этом отношении и финал «Студента»:

¹ «А. П. Чехов в воспоминаниях современников», 1960, с. 514.

² Быть может, в какой-то мере перекликается с чеховским отзывом скептическое замечание одного критика о колорите картины: «немного странно видеть волжскую воду под солнцем Адриатики». Цит. по кн.: А. А. Федоров-Давыдов. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. М., «Искусство», 1966, с. 381,

«...когда он переправлялся на пароме через реку и потом, поднимаясь на гору, глядел на свою родную деревню и на запад, где узкою полосой светилась холодная багровая заря, то думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле; и чувство молодости, здоровья, силы, — ему было только 22 года, — и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла».

В этой картине сложно сочетается множество красок и оттенков. Любопытно, например, следующее, не сразу уловимое обстоятельство. Первое упоминание о деревне, куда возвращается студент, содержится в самом начале рассказа, в контексте, говорящем о мрачности всего окружающего: «...далеко же кругом и там, где была деревня, версты за четыре, все сплошь утопало в холодной вечерней мгле». Деревня, не говоря уж про изображаемый далее родной дом, воспринимается героем отчужденно и почти неприязненно со своими «дырявыми соломенными крышами».

Размышляя впоследствии о случившемся у костра, герой думает, что рассказанное им «имеет отношение к настоящему — к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям». В его мыслях возникает некое живое единство, обнимающее весь мир, куда, в частности, входит и та деревня, куда ему только что не хотелось возвращаться, и сам эпитет «пустынная» приобретает характер некоего сочувствия, сострадания, урок которого студент только что получил от своих слушательниц.

Наконец, в последней фразе рассказа, полной взволнованной патетики и звучащей как мощный (она занимает целый абзац) заключительный аккорд, совершенно не случайно упоминается, что герой глядел «на свою *родную* деревню» (курсив мой. — А. Т.), которая, по очевидной логике сказанного, снова сделалась ему дорога и сама по себе, со своей горестной и простой жизнью, и как «звено» внезапно обнаружившейся перед ним исторической «цепи».

В то же время финал рассказа не снимает ощущения суровости жизни. Примечательно уже скупое упоминание о «холодной багровой заре». И какая-то доля «приподнятости», патетики последней фразы как бы объясняется, оправдывается молодостью героя и его мечтательностью. Быть может, не без некоторой грустно-ласковой иронии автор отмечает юношески-резкую смену настроения студента: от чрезмерно обостренного восприятия наступившего ненастья к тому, что после всего случившегося «жизнь казалась ему восхитительной» (слово, пожалуй, для самого Чехова чуждое. В «Лешем» к нему часто прибегал добрый, но недалекий Дядин, предшественник Телегина-Вафли в «Дяде Ване»).

Герой остается глубоко симпатичным автору, но никакого ручательства за то, что «невыразимо сладкое ожидание счастья», бурно овладевшее студентом, не будет обмануто реальной действительностью, Чехов не дает. Все вокруг еще слишком сурово. И когда дочитываешь рассказ, в памяти продолжает звучать отстоявшая недалеко от конца фраза: «Дул жестокий ветер; в самом деле возвращалась зима, и не было похоже, что послезавтра пасха» (курсив мой. — А. Т.).

Этот же суровый, как бы предостерегающий от иллюзий тон определяет звучание многих произведений Чехова последующих лет.

Совсем не «предпасхальная» картина современной деревни нарисована в повести «Мужики» (1897), производшей на читателей впечатление, которое современники сравнивали с бурной реакцией, вызывавшейся ранее лишь знаменитыми дискуссионными романами Тургенева и Достоевского.

Доктор П. Г. Розанов писал автору: «Не в виде совета, а так — «по душам, скажу Вам, что если бы почаще заглядывали Вы в эту затронутую Вами среду, Вы были бы нам еще дороже (нам — это значит Вашим читателям)»¹.

«Мужики» вызвали множество отзывов, подбавив жару в яростные споры тех лет и, в частности, возбудив ожесточенную полемику между стоявшим тогда на позициях легального марксизма П. Б. Струве и Н. К. Михайловским.

¹ «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова», с. 469.

Надо заметить, что некоторые критические суждения о повести, об отношении автора к крестьянам были связаны с тем, что цензура добилась исключения из журнального текста «Мужиков» воспоминаний Ольги о днях, проведенных в деревне: «Да, жить с ними (мужиками. — А. Т.) было страшно, но все же они люди, они страдают и плачут, как люди, и в жизни их нет ничего такого, чему нельзя было бы найти оправдания. Тяжелый труд, от которого по ночам болит все тело, жестокие зимы, скудные урожаи, теснота, а помощи нет и неоткуда ждать ее... Да и может ли быть какая-нибудь помощь или добрый пример от людей корыстолюбивых, жадных, развратных, ленивых, которые наезжают в деревню только затем, чтобы оскорбить, обобрать, напугать?» и т. п.

Важнейшее итоговое значение этого места повести (не лишенного даже некоторой публицистической обнаженности) подчеркивается тем, что непосредственно Ольгина интонация, свойственные этой героине мягкость и доброта, порой даже — размягченность, откровенно сочетаются, а то и оттесняются здесь явственно проглядывающей собственно авторской оценкой.

Впрочем, и во всей повести облик деревни, сельской жизни, вопреки утверждениям критиков-народников, совсем не окрашен в одни лишь темные краски. Как описание темной от копоти и мух чикильдеевской избы сменяется общей панорамой «тихой и задумчивой деревушки» «с глядевшими из дворов ивами, бузиной и рябиной», а потом пленительной картиной заката, так и сцены пьянства, грубых попреков, брани, бестолковщины соседствуют с эпизодами, обнаруживающими в людях естественные, простые и добрые человеческие чувства — стыд за свои поступки, сочувствие чужому горю, надежду и тоску по иной жизни. Мучится своими пьяными дебошами Кирьяк, так что «на него было жалко смотреть», прорывается слезами непутевая жизнь озорной и грубой Феклы; не наслушаются дети рассказов ведьмообразной бабки, и по-детски наивно устремляются взрослые навстречу «живоносной» иконе.

Ожесточенные споры и частые недоумения у критиков вызвали фигуры вернувшегося домой больного лакея Николая и его жены Ольги. П. Б. Струве, желая «приписать» Чехова к своей «фирме», увидел в них «высшую степень развития» по сравнению с мужиками.

Его «антипод» Н. К. Михайловский тоже считал эти фигуры «каким-то светлым пятном на мрачном и грязном фоне жизни» деревни, но, исходя из интересов другой, народнической «фирмы», обвинил автора в неоправданности подобной композиции и даже в «сшибании лбами двух разрядов людей»¹.

Однако никакой идеализации городских «пришельцев» в повести нет.

В Николае лакейские черты проступают часто. Есть в нем, вообще скромном и добром человеке, ощущение некоего своего превосходства над средой, откуда он вышел. Говоря о капельдинере, своем «благодетеле», определившем его на службу, он выражается почти надменно: «...я через него стал хорошим человеком».

Когда в долгий осенний вечер заходит речь о прошлых временах, Николай интересуется единственным: «спрашивал все о кушаньях, какие готовили при господах», и, узнав, что тогда не делали котлет марешаль, «укоризненно покачал головой».

Последний штрих в его портрет вносит финал этой главки:

«Николай, который не спал всю ночь, слез с печи. Он достал из зеленого сундучка свой фрак, надел его и, подойдя к окну, погладил рукава, подержался за фалдочки — и улыбнулся. Потом осторожно снял фрак, спрятал в сундук и опять лег».

Конечно, этот несчастный, умирающий человек, видимо, в последний раз любующийся на свою «реликвию», вызывает бесконечную жалость. «Я никогда не плачу, — писал Чехову А. И. Сумбатов-Южин. — Когда он надел и затем уложил фрак, я дальше долго не мог читать»².

Но запоздалая и неожиданно-непосредственная реакция простодушной и забитой Марьи на крепостные были беспощадно освещает убожество радостей и скорбей Николая:

«Ей, вероятно, приснилось что-нибудь или пришли на память вчерашние рассказы, так как она сладко потянулась перед печью и сказала:

— Нет, воля лучше!»

¹ Цит. по сб. «Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения», с. 721, 729, 737.

² «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова», с. 472.

«Николай — не просто лакей,— пишет З. Паперный. — Он, если так можно сказать, предельно залакеен... В сущности, его лакейская профессия исчерпывает всю его натуру»¹.

Сказано жестоко, но во многом верно. Может быть, только все же надо акцентировать скрытую горечь в обрисовке этого характера, для Николая лакейский фрак — и единственный луч радости, и нечто вроде того отравленного одеяния, которое сгубило героя древнегреческого мифа, как бы приросши к его коже и отравив его кровь.

Ольга, при всей своей доброте, тоже вышла из лакейской. Стоит вспомнить, как она рассказывает своим деревенским родственницам о Москве: «...а в домах все господа, да такие красивые, да такие приличные!» Это восторг не просто доброй души, а воспитавшейся в лакейском мире, куда Ольга попала «восьми годочков», и особенно охотно умиляющейся всему, на что смотришь снизу вверх. Крайне характерны и некоторые ее деревенские восторги:

«Когда читали евангелие, народ вдруг задвигался, давая дорогу помещицье семье; вошли две девушки в белых платьях, в широкополых шляпах, и с ними полный, розовый мальчик в матросском костюме. Их появление растрогало Ольгу; она с первого взгляда решила, что это — порядочные, образованные и красивые люди. Марья же глядела на них исподлобья, угрюмо, уныло, как будто это вошли не люди, а чудовища, которые могли бы раздавить ее, если б она не посторонилась».

Как ни темна, как ни забита жизнью и пьяницей-мужем Марья, как ни дик на первый взгляд ее испуг перед нарядными господами, но, в сущности, она куда более права, чем Ольга, угадывая в них нечто враждебное, опасное, глубоко чуждое ее горестному миру.

Во время пожара в деревне появляется еще один член помещицье семьи — студент. Когда огонь ослабевает, «студент, работая кишкой, направлял струю то на... бревна, то на мужиков, то на баб, таскавших воду». Ясно, что все случившееся служит для него просто развлечением, а к беде, посетившей деревню, он и любующиеся им две красивые девушки совершенно глухи.

¹ З. Паперный. Записные книжки Чехова, с. 211.

Но Ольга полна своего обычного преклонения перед «господами». Ее разговор с ними, в сущности, унизи-
те-лен и совершенно не случайно завершается барской
«милостыней».

«— А вы разве из Москвы? — спросила одна из ба-
рышень.

— Точно так. Мой муж служил в «Славянском Ба-
заре»-с. А это моя дочь... Тоже московская-с.

Обе барышни сказали что-то по-французски студен-
ту, и тот подал Саше двугривенный».

И, право, неизвестно, кто в данном случае стоит
на «высшей ступени развития» — грамотная и добрая
Ольга, растроганная этим разговором, или грубая сол-
датка Фекла:

«Ольга потом стояла на краю и смотрела, как... по
дугу шли господа; их на той стороне ожидал экипаж.
А придя в избу, она рассказывала мужу с восхи-
щением:

— Да такие хорошие! Да такие красивые! А барыш-
ни — как херувимчики!

— Чтоб их рóзорвало! — проговорила сонная Фекла
со злобой».

Нетрудно понять, на чьей стороне в этом споре ав-
тор, если вспомнить такие рассказы, как «Печенег»
(1897) или «В родном углу» (1897), освещавшие ту
часть житейской «сцены», где действуют столь восхи-
щающие Ольгу господа.

В рассказе «В родном углу» он показывает характер-
ную деталь усадебного быта, воспетую еще Фетом.

В темноте на треножнике ярком
Мать варила черешни вдали.
Мы с тобой отворили калитку
И по темной аллее пошли.

Но Чехов смотрит на эту картину поистине «базар-
овскими» глазами: «Когда тетя варила варенье, с очень
серьезным лицом, точно священнодействовала, и корот-
кие рукава позволяли видеть ее маленькие, крепкие,
деспотические руки, и когда не переставая бегала при-
слуга, хлопоча около этого варенья, которое будет есть
не она, то всякий раз чувствовалось мучительство...»

А маленький эпизод, когда тетя Даша рассчитывает
работника, узнав, что он незаконнорожденный, показы-
вает, на что она способна.

Конечно, уже не те времена, чтобы откровенно пу-
скать в ход «деспотические руки»: даже дедушка, кото-
рый, по восторженной тетушкиной характеристике, «не-
укротимый был человек», — «по старой памяти, иной раз
замахнется палкой, но бить не бьет».

Этот дедушка напоминает то ли некрасовского «по-
следыша» («Кому на Руси жить хорошо»), то ли шед-
ринского «дикого помещика», у которого все в про-
шлом, кроме лютой злобы и столь же непомерного
аппетита.

Приехавшая домой Вера Ивановна поначалу радост-
но предается идиллическому существованию на степном
хуторе, «в родном углу». Но вскоре праздность, деспо-
тизм тетки, злобствование дряхлого деда начинают ее
томить и угнетать. И ее раздражение, — это самое страш-
ное! — словно по готовому, веками проложенному руслу,
обрушивается не на тетку и не на деда, истинных его
виновников, а на «низших мира сего».

«Вон! Розог! Бейте ее!» — вне себя кричит она на без-
ответную горничную.

Писатель не идеализирует мужиков. «Водку треска-
ют отчаянно, — писал он летом 1897 года, — и нечистоты
нравственной и физической тоже отчаянно много»
(XVII, 103). Но и постоянный обитатель Мелихова, под-
шучивающий в том же письме, что он постепенно обра-
щается в «помещика Коробочку», и даже его адресат,
Суворин, прекрасно понимали, что в этом состоянии
деревни повинна не она.

«Если б мне было 45 лет, — говорится в одном суво-
ринском письме (14 сентября 1899 г.), — я бы теперь
стал не проповедовать, а проклинать. И это всего удоб-
нее было бы в деревне. Вот страдалица, о которой никто
ничего знать не хочет... И вечно эта деревня молчала,
и все усилия трех веков нашей истории направлены к
тому, чтобы она молчала».

Но Суворину исполнилось в то время уже 65 лет,
а главное — это был именно Суворин, уже прочно во-
шедший в свою роль, так же сросшийся со своим ново-
временским «фраком», как Николай Чикильдеев.

Что же касается Чехова, то хотя «проклинать» было
и не в его характере, но беспощадная правда, с которой
он изображал деревню, говорила сама за себя.

У мужиков, при всей грубости и нескладнице их суще-
ствования, есть оправдание — об этом ясно говорится:

в финале повести «Мужики». Та же сила, которая стоит над ними, давит их, оправдания не имеет.

Равнодушие, формалистика, тупость сказываются и в поведении станового пристава, являющегося в деревню по поводу недоимок. В результате его «энергии» «...в двух-трех домах забрали за недоимку кур и отправили в волостное правление, и там они поколели, так как их никто не кормил; забрали овец, и, пока везли их, связанных, перекаладывая в каждой деревне на новые подводы, одна издохла».

«Усилия трех веков нашей истории» привели к забитости, озлоблению и одичанию крестьянства.

Конфликт между инженером Кучеровым и мужиками соседней деревни, изображенный в рассказе «Новая дача» (1899), заставляет вспомнить очерк Н. Г. Гарина-Михайловского «Несколько лет в деревне», который вызвал в 1892 году сочувственный отзыв Чехова¹.

Попытка героя очерка завести в деревне рациональное хозяйство наталкивается на множество препятствий — от пассивности и недоверия неимущих крестьян до активного противодействия зажиточных.

«В силу вещей,— говорит герою помещик Чеботарев о себе и крестьянах,— между нами ничего нет общего; с молоком матери всасывают они убеждение, что вы — враг его, что земля его, что вы дармоед и паразит. Вашими заигрываниями вы еще более его в том убедите. Влияния на него никакого вы иметь не можете»².

Два разных мира со своими традициями, навыками, представлениями сталкиваются в чеховском рассказе и не могут ужиться.

Инженер Кучеров строит дачу ради больной жены, мечтающей о тишине, покое и желающей жить с соседней деревней в мире и помогать ей. Однако возникновение новой дачи, как называли усадьбу Кучерова, настораживает крестьян.

Всё в ней им чуждо — аллеи, фонтанчик, зеркальный

¹ «Раньше ничего подобного не было в литературе в этом роде по тону, и, пожалуй, искренности,— писал он 27 октября. — Начало немножко рутинно и конец приподнят, но зато середка — сплошное наслаждение. Так верно, что хоть отбавляй» (П., 5, 126).

² Н. Г. Гарин-Михайловский. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1957, с. 60.

шар которого «горел так ярко, что было больно смотреть»; фейерверки, катанье на лодке с фонариками. На эту безбедную жизнь жителям деревни так же «больно» смотреть, как на зеркальный шар. Они, несмотря на все филантропические потуги Кучеровых, переносят на владельцев дачи те же недоверие, настороженность, опасливость, враждебность, которые выработаны у крестьянства за вековую практику отношений с «господами».

Может быть, и комично то, что инженер и мужики не могут толком понять друг друга в самом обычном разговоре. Так, например, Кучеров высказывает надежду, что крестьяне за добро будут «платить тою же монетой», а его слова воспринимаются слушателями отнюдь не в метафорическом смысле, а в прямом, к которому мужики приучены веками.

Но в сущности, ситуация складывается глубоко трагическая, чреватая самыми драматическими последствиями.

Сердобольный Родион, жалея жену инженера Елену Ивановну, огорченную и обиженную холодным и враждебным приемом, который встречают ее добрые слова и благотворительные проекты, пытается ободрить ее примечательным рассуждением:

«— Ты ничего... — бормотал он. — Потерпи годика два. И школу можно, и дороги можно, а только не сразу... Хочешь, скажем к примеру, посеять на этом бугре хлеб, так сначала выкорчуй, выбери камни все, да потом вспаши, ходи да ходи... И с народом, значит, так... ходи да ходи, пока не осилишь».

Голос героя явно звучит здесь в унисон с голосом автора, не ободряющегося возможностью каких-либо идиллически-быстрых перемен, несмотря на наивные усилия Кучеровых.

Больше того, в рассказе далее повествуется о продаже дачи инженером и о воцарившемся там новом владельце, который «говорит и кашляет... как очень важный чиновник, хотя состоит только в чине коллежского секретаря, и когда мужики ему кланяются, то он не отвечает». Но вот что особенно горько: с ним-то крестьяне «живут в мире», он понятней для них, чем прежние обитатели Новой дачи, хотя теперь они вспоминают о распрях с Кучеровыми с недоумением и сожалением.

В 1900 году Чехов написал свою знаменитую повесть «В овраге». Ее фабула одна из самых мрачных у Чехова. В рассказе «Бабы» (1801) он уже описывал семью, подобную Цыбукинской, с ее внешней благостностью и тягостной подоплекой. Однако «семейный портрет», нарисованный в повести, еще жестче.

Сам Цыбукин — торговец, ростовщик, «вообще... старик оборотливый», по сдержанно-неприязненному определению автора. Он гордится старшим сыном — сыщиком Анисимом и невесткой, женой младшего, болезненного Степана — красивой и деятельной Аксиньей, до того вошедшей во вкус хозяйствования в доме и лавке, что даже мужу ключей не доверяла.

Анисим женился на бедной девушке Липе, чувствующей себя в Цыбукинском доме чужой, батрачкой.

Но вот Цыбукиных постигает несчастье: Анисим оказывается фальшивомонетчиком, его ссылают на каторгу. Потрясенный отец хочет отдать часть имущества родившемуся у Липы сыну, но Аксинья, узнав об этом, насмерть ошпарила ребенка кипятком, а потом выгнала Липу со двора и полностью забрала власть в доме, предоставив старику Цыбукину доживать век в совершенном небрежении.

В одном из писем Чехов назвал эту повесть «последней из народной жизни» (XVIII, 305). Судьбе было угодно, чтобы его слова оправдались, и она действительно оказалась последней в чеховском «деревенском» цикле.

Еще недавно, летом 1899 года, он писал: «...в беллетристическом отношении после «Мужиков» Мелихово уже истощилось и потеряло для меня цену» (XVIII, 181). Как почти всегда у Чехова, побудительные причины для нового обращения к «исчерпанной» теме и сама история создания повести вырисовываются из писем и записных книжек писателя не совсем ясно.

Поэтому хочется обратить внимание читателя на одно обстоятельство, кажется, еще не привлекавшее внимания исследователей.

26 декабря 1899 года Чехов писал критику и публицисту М. О. Меньшикову: «Ваша «Клевета обожения» — образцовая критическая статья, это настоящая критика, настоящая литература» (XVIII, 287).

Печальная известность, которую впоследствии приобрел чеховский адресат, ставший одним из реакционнейших сотрудников «Нового времени», видимо, застав-

ляла исследователей игнорировать это место письма, как и всю переписку Антона Павловича с Меньшиковым.

Однако все же вспомним упомянутую Чеховым статью.

«Клевета обожания» — резкий полемический отклик на статью Д. С. Мережковского о Пушкине, появившуюся в связи со столетием со дня рождения поэта. М. О. Меньшиков решительно восстает против возведенной Мережковским «под видом возвеличения великого поэта» на Пушкина клеветы, будто он «ненавидел и презирал народ» и «воспевал тех тиранов, которые не задумывались проливать кровь народную как воду»¹.

«Какое дело гиганту,— писал Мережковский по поводу «Медного всадника»,— до гибели неведомых, бесчисленных?.. Не для того ли рождаются бесчисленные, равные, лишние, чтобы по костям их великие избранники шли к своим неведомым целям»².

Меньшиков страстно и убедительно оспаривал становившийся все более модным культ сильной личности и взгляд на эти «налеты божественных хищников на толпу» как на «праздники истории».

Думается, что отношение Чехова к этому спору интересно уже само по себе и характеризует не только его оценку Пушкина, но и последовательно демократическую позицию.

Представляется возможным, что чеховская реакция на статью Меньшикова в какой-то степени могла быть связана с его работой над своей — «последней из народной жизни» — повестью.

«Клевета обожания» была опубликована в октябрьском выпуске «Книжек Недели» и, по-видимому, прочтена Чеховым еще до окончания повести.

«Вы писали мне, я все собирался ответить,— оправдывается он в том же письме к Меньшикову,— потом собирался написать Вам по поводу Вашей превосходной статьи «Клевета обожания»... Все собирался, мешали мне разные дела и люди...» (XVIII, 287).

Главное из этих дел, конечно,— именно работа над повестью, бывшая в то время в самом разгаре и даже уже «рассекреченная» автором в письмах сначала к сестре (14 ноября), а затем и к В. А. Поссе, редактору

¹ «Книжки Недели», 1899, октябрь, с. 184.

² Там же, с. 196.

журнала «Жизнь», куда повесть была предназначена (19 ноября).

Вряд ли статья Меншикова как-то повлияла на чеховскую повесть, но бесспорно, что ее пафос — защита «ничтожных и малых» — нашел полное понимание у создателя образов Липы и Костыля.

Разумеется, Цыбукину-старшему (каким он является читателю в начале повести) и его любимой невестке Аксинье бесконечно далеко до коронованных «полубогов», об умении которых укрощать стихию, то есть массу, с восторгом писал Мережковский. Но сила, энергия и полное пренебрежение к «малым сим» непосредственно роднят их с «божественными хищниками».

Характерен поистине «царский» — по масштабам села Уклеева, где происходит действие повести, — выезд Григория Цыбукина, его ежедневный, почти придворный ритуал:

«Его провожали жена и невестка, и в это время, когда на нем был хороший, чистый сюртук и в дрожки был запряжен громадный вороной жеребец, стоивший триста рублей, старик не любил, чтобы к нему подходили мужики со своими просьбами и жалобами; он ненавидел мужиков и брезговал ими, и если видел, что какой-нибудь мужик дожидается у ворот, то кричал гневно:

— Что стал там? Проходи дальше!

Или кричал, если то был нищий:

— Бог дасъть!»

А уж «красивое... гордое животное» Аксинья с ее «серыми наивными глазами, которые редко мигали» и постоянной «наивной улыбкой», не покидающей ее лица даже после совершенного ею злодеяния, поистине способна идти к своей цели по чужим костям.

После появления «Мужиков» П. Б. Струве демонстративно взял под защиту Николая Чикильдеева как «представителя столь опороченной художниками и моралистами, экономистами и публицистами «трактирной» или «парикмахерской» (выражение Решетникова) цивилизации»¹.

«Николай мог бы явиться в деревне не полумертвецом, а сильным человеком, — писал он. — Всего скорее он выступил бы тогда среди мужиков в роли эксплуататора».

¹ Цит. по сб. «Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения», с. 724.

тора, кабатчика или кулака, но это не мешало бы ему представлять высший тип человеческой личности... которая ставит вопрос о своих правах и мучится их непризнанием...»¹

Сомнительно, чтобы «последняя из народной жизни» повесть Чехова была вызвана к жизни только полемическими соображениями, но вряд ли писатель был полностью безразличен к истолкованию «Мужиков» и к спорам вокруг них и не принимал в расчет высказанных о них мнений. Быть может, не случайно появляются в ней и представители «трактирной цивилизации», причем — именно «сильные люди».

Однако сила, мощь, ладность цыбукинского «царства» оказываются такими же фальшивыми, поддельными, как серебряные монеты, изготовленные старшим сыном Григория, его надеждой и гордостью — сыщиком Анисимом.

Один сын — преступник, другой — глухой тупица, невестка — убийца и хищница. А сам Григорий Цыбукин, столь важный и горделивый, «молодец против овец», оказывается неспособным оправиться от обрушившихся на него ударов — осуждения Анисима и внезапного бунта Аксиньи. Всё величие с него как рукой сняло при первом же открытом столкновении с невесткой:

«Старик... не допускал даже мысли, чтобы кто-нибудь из семейства мог говорить ему грубые слова или держать себя непочтительно; и теперь он очень испугался, побежал в дом и спрятался там за шкафом».

О глубокой несправедности цыбукинского уклада жизни говорит и образ второй жены Григория — Варвары.

Мало того, что ее приветливость, ласковость и «добрые дела» приукрашивают и маскируют хищническую деятельность мужа и невестки («...милостыня ее действовала... как предохранительный клапан в машине», — замечает автор).

Поразительно, что когда верх в доме берет Аксинья, а прежний хозяин живет в заброшенности, Варвара относится к его участи с удивительным спокойствием:

¹ Сб. «Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения», с. 721.

«Он стал как-то забывчив, и если не дать ему поесть, то сам он не спросит; уже привыкли обедать без него, и Варвара часто говорит:

— А наш вчера опять лег не евши.

И говорит равнодушно, потому что привыкла».

Резким контрастом к этому равнодушию служит ее хозяйственная рачительность: «Варенья теперь так много, что его не успевают съесть до новых ягод; оно засахаривается, и Варвара чуть не плачет, не зная, что с ним делать».

И тут же новый жесткий штрих: «Об Анисиме стали забывать».

«Художник раскрыл уголок процесса стихийного творчества общественных форм и общественного содержания», — одобрительно писал Струве о «Мужиках»¹. И оказывается, что «легальный марксист» Струве и апологет индивидуализма Мережковский, в сущности, очень близки друг к другу в своем пренебрежении к *цене* этого «процесса стихийного творчества общественных форм», столь пагубно отражающегося на судьбах «малых сих».

«Внезапный переход на новые условия, конечно, нарушает прежнее равновесие, но всякое движение вперед слагается из таких нарушений равновесия», — докторально вещает Струве².

И тут трудно не вспомнить восторженного восклицания Мережковского: «Какое дело гиганту до гибели неведомых, бесчисленных?», бесподобно близкого брезгливому цыбукинскому окрику при виде нищих: «Бог дасъть!»

Кто-то из критиков сожалел, что в «Мужиках» нет светлой фигуры, подобной Акиме из пьесы Л. Толстого «Власть тьмы», а Струве, напротив, радовался тому, что в повести нет Акима, поскольку этот толстовский герой, по его убеждению, олицетворяет «жизненное бессилие и ничтожество праведничества»³.

Но вот перед нами новая повесть Чехова, где на чернейшем «цыбукинском» фоне, как звезды, светятся характеры «неведомых, бесчисленных» — Липы, Косты-

¹ Цит. по сб. «Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения», с. 724.

² Там же.

³ Там же, с. 719.

ля, старика и парня, встреченных Липой в трагическую ночь смерти ее младенца.

Их музыкальная тема начинается с жалобных нот. Единой, еще не расчлененной, страдательной массой, толпой, терпящей от «налетов» «божественных» и более мелких хищников, выступают «клиенты» Варвары — «нищие, странники, богомолки»; звучат «жалобные, певучие голоса уклеевских баб и виноватый кашель слабых, испитых мужиков», валяются в грязи пьяные фабричные...

«Худенькая, слабая, бледная» появляется Липа, как овца, обреченная на заклание: «Липа стояла у двери и как будто хотела сказать: «Делайте со мной, что хотите: я вам верю». И драматизм ее безрадостной свадьбы выдается раздавшимся во время венчанья «тревожным детским плачем: — Милая мамка, унеси меня отсюда, касатка!»

«...Кажется, что не ребенок плачет, а сама Липа», — замечал исследователь¹. Стоит добавить, что впоследствии у героини вырвется прямая, похожая на этот плач, жалоба: «И зачем ты отдала меня сюда, маменька!»

Подрядчик Елизаров, по прозвищу Костыль, в чеховской повести как раз близок толстовскому Акиму с его простодушной, наивной и непобедимой жаждой добра и справедливости, находящейся в разительном контрасте с царствующим вокруг злом.

«Аксиньюшка-матушка, Варварушка, будем жить все в мире и согласии, топорики мои любезные...» — бормочет он на свадьбе под хмельком, в то время как за окнами, во дворе кричат: «Насосались нашей крови, ироды, нет на вас погибели!»

Золушкой входит Липа в дом Цыбукиных, но сказочного поворота в ее судьбе не происходит. Страшной смертью гибнет ее ребенок — единственная ее радость.

В толстовской пьесе тоже происходит детоубийство, но там зло творит свое дело тайком, хоронясь от людского взгляда. В чеховской же повести Аксинья убивает ребенка Липы открыто, не таясь. «Власть тьмы» в цыбукинском доме откровеннее, страшней, она ощущает свою полную безнаказанность. Уклад жизни таков, что

¹ З. Паперный. А. П. Чехов, с. 273.

смерть ребенка влечет за собой не наказание убийцы, преступницы, а изгнание из дому Липы.

И все-таки этим отнюдь не исчерпывается рассказанная в повести история.

«...целый день ходишь — и ни одного человека с совестью», — жаловался мачехе и вместе с тем оправдывал собственную аферу Анисим.

Но, кроме этого бессовестного цыбукинского мира, в повести чем дальше, тем больше проступает другой, воплощаемый — в отличие от начальной главы — все в большем числе конкретных людей.

Среди них нет никого, кто бы открыто и прямо возмущался угнетающими их порядками и терзающими их хищниками (только на свадьбе, «за сценой» слышатся проклятия пирующим «хозяевам жизни»). Но есть в этих чеховских героях какое-то тихое противление злу, неприятие его, так сказать, некая несовместимость с ним. Поэтому для Липы цыбукинский дом остается чужим и страшным, и свою роль в нем она представляет, соответственно, как роль пришлого, случайного человека: «...ей казалось, что она на поденке».

И в час лютого горя, тяготясь одиночеством, она тянется к людям своего мира: «Если бы с ней была мать, Прасковья, или Костыль, или кухарка, или какой-нибудь мужик!»

Встреча Липы, несущей умершего сына, с проезжими, «сострадание и нежность», которые видит она во взгляде старика, его неуклюже выражаемое сочувствие столь разительно не похожи на страшный цыбукинский мир, который только что так тяжело ранил сердце этой женщины-девочки, что становится понятен ее наивный, тоскливо-радостный вопрос: «Вы святые?»

«— Нет. Мы из Фирсанова».

Не святые, просто фирсановские мужики, деревенские, рабочие люди, хлебнувшие на своем веку лиха, но сохранившие «золото, золото, сердце народное», по слову Некрасова, и ту скромную, скрытную гордость, которая заставляет простодушного плотника Костыля ставить свою вековую профессию выше купеческих званий.

«Кто трудится, кто терпит, тот и старше», — говорит он. И эта мысль своеобразно претворяется в знаменитом финале повести.

Прежде чванный, Цыбукин и теперь «по-прежнему не любит мужиков», но одиночество, брошенность в своей семье гонит его, как больное, умирающее животное, к тем, в ком он чувствует сострадание к себе, в частности — к Костылю и сторожу Якову:

«Когда они отошли шагов на пятьдесят, старик Цыбукин тоже встал и поплелся за ними, ступая нерешительно, точно по скользкому льду».

А тема, в начале повести звучавшая еле слышно и горестно, теперь мощно разрастается. Цыбукинский дом дал глубокую трещину, а река народной жизни течет себе и течет — просто, скромно и в то же время по-своему величаво:

«Возвращались старухи из леса и с ними ребята; несли корзины с волнушками и груздями. Шли бабы и девки толпой со станции, где они нагружали вагоны кирпичом, и носы и щеки под глазами у них были покрыты красной кирпичной пылью. Они пели. Впереди всех шла Липа и пела тонким голосом, и заливалась, глядя вверх на небо, точно торжествуя и восхищаясь, что день, слава богу, кончился и можно отдохнуть».

Мы помним брезгливые повадки Цыбукина при виде просителей и нищих. Теперь роли переменились, и те, кого он гнал и презирал, выказывают и жалость, и великодушие, — чувства, недоступные миру, из которого вышел и который олицетворял старый хищник:

«...встретился толпе старик Цыбукин, и стало вдруг тихо-тихо. Липа и Прасковья немножко отстали, и, когда старик поравнялся с ними, Липа поклонилась низко и сказала:

— Здравствуйте, Григорий Петрович!

И мать тоже поклонилась. Старик остановился и, ничего не говоря, смотрел на обеих; губы у него дрожали и глаза были полны слез. Липа достала из узелка у матери кусок пирога с кашей и подала ему. Он взял и стал есть.

Солнце уже совсем зашло; блеск его погас и вверху на дороге. Становилось темно и прохладно. Липа и Прасковья пошли дальше и долго потом крестились».

Один из хороших знакомых писателя, земский врач-статистик П. И. Куркин, писал о «лучах народной души»¹, которые воспринял и по-своему преломил Чехов

¹ Цит. по кн.: З. Паперный. Записные книжки Чехова, с. 219.

в своем творчестве в пору создания повестей «Мужики» и «В овраге».

Преломленные сквозь чеховскую художественную «оптику», лучи эти без малого сто лет спустя обжигают мысль о сложности и противоречивости самого понятия «народная душа» и о разнообразных возможностях, в ней тающихся.

Повесть «В овраге» прозвучала как мощный заключительный аккорд своеобразного цикла «деревенских» повестей и рассказов Чехова.

В своем восторженном отзыве на нее Горький писал, что каждое новое чеховское произведение «все усиливает одну глубоко ценную и нужную для нас ноту — ноту бодрости и любви к жизни», и определял ее словами утешавшего Липу старика:

«Жизнь долгая — будет еще и хорошего, и дурного, всего будет. Велика матушка Россия!..»¹

2. СВЕЖИЙ ВЕТЕР

Когда, после резкого обострения туберкулезного процесса весной 1897 года, Чехов уехал во Францию, там как раз с новой силой вспыхнули дебаты по делу осужденного три года назад Дрейфуса.

«Я целый день читаю газеты, изучаю дело Дрейфуса, — писал Антон Павлович В. М. Соболевскому 4 декабря. — По-моему, Дрейфус не виноват» (XVII, 182). Художница А. А. Хотяинцева вспоминает, что в эту пору о деле Дрейфуса Антон Павлович «не мог говорить без волнения»².

Знаменитое открытое письмо Эмиля Золя к президенту республики «Я обвиняю» было встречено Чеховым с горячим одобрением. «Золя вырос на целых три аршина, — говорится в его письме к Ф. Д. Батюшкову 23 января 1898 года, — от его протестующих писем точно свежим ветром повеяло, и каждый француз почувствовал, что, слава богу, есть еще справедливость на свете и что, если осудят невинного, есть кому вступить» (XVII, 219).

¹ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. М., Гослитиздат, 1951, с. 125—126.

² «Литературное наследство», т. 68, с. 607.

Дело Дрейфуса стало одной из причин резкого охлаждения чеховских отношений с Сувориным, чья газета, как ей подобало, оказалась рьяным «антидрейфусаром».

«Новое время» просто отвратительно»,— писал Чехов в цитированном письме к Батюшкову. Не скрывал он своей позиции и брезгливого отношения к грязным обвинениям по адресу сторонников Дрейфуса, на которые не скупилось «Новое время», и от Суворина. «Золя благородная душа,— писал ему Антон Павлович 4 января 1898 года,— и я (принадлежащий к синдикату и получивший уже от евреев 100 франков) в восторге от его порыва». За несколько лет до этого он советовал писательнице Л. А. Авиловой выкинуть из рассказов слова «идеал» и «порыв» («Ну их!»). Теперь же одно из этих «высокопарных» слов, видимо, представлялось ему вполне уместным.

В письме от 6 февраля Чехов подробно излагает свое понимание всего происходящего. Судя по этому письму, Суворин досадовал на вмешательство Золя и ехидствовал, что тот вообразил себя Вольтером, защищающим Каласа. «Вы пишете, что вам досадно на Золя, а здесь у всех такое чувство, как будто родился новый, лучший Золя,— спокойно и твердо возражает Чехов. — ...Да, Золя не Вольтер, и все мы не Вольтеры, но бывают в жизни такие стечения обстоятельств, когда упрек в том, что мы не Вольтеры, уместен менее всего... И искренние люди могут ошибаться, это бесспорно, но такие ошибки приносят меньше зла, чем рассудительная неискренность, предубеждения или политические соображения».

Часто утверждают, что тут и произошел полный разрыв Чехова с Сувориным, и в доказательство приводят слова из письма Антона Павловича к брату Александру от 23 февраля 1898 года: «...мы со старцем обменялись письмами (впрочем, в тоне весьма умеренном) и замолкли оба. Я не хочу писать и не хочу его писем...» Видимо, в эту пору, как упоминал позже Чехов, Суворин и заявил, что писать им друг другу больше нечего. (Вполне возможно, кстати, что именно письма Суворина о деле Дрейфуса, дальнейший ход которого привел к полнейшему оправданию подсудимого и, следовательно, к совершенному посрамлению всех доводов главы «Ново-

го времени», послужили одной из главнейших причин, по которым ему хотелось впоследствии получить их назад.)

Однако до формального разрыва дело не дошло. Переписка продолжается. Но в новых чеховских письмах, видимо, являвшихся ответом на суворинские, о деле Дрейфуса уже не упоминается ни единым словом. В апреле 1898 года Суворин приезжает в Париж. «Здесь Чехов. Все время со мной», — говорится в его дневнике¹. Но, быть может, тогда и произошел эпизод, о котором Суворин впоследствии рассказал брату писателя Михаилу: «...я спросил у Чехова: отчего Вы не пишете в «Новое время»? И Чехов вдруг сверкнул глазами, как только может сверкать он один, и сказал резко: «Оставим этот разговор!» Я отлично помню это...»²

Не порывает еще Чехов и деловых отношений с Сувориным, в чьем издательстве начинает было выходить собрание сочинений писателя.

Однако подготовка этого издания ведется очень медленно и небрежно, что крайне раздражало и даже оскорбляло автора и послужило одной из причин продажи им своих сочинений другому издателю, А. Ф. Марксу, в 1899 году.

Суворинская фирма и прежде не отличалась особой точностью и рачительностью в вопросах выпуска и распространения чеховских книг (в письмах Антона Павловича часто упоминается об этом), но в данном случае можно подозревать, что речь шла уже не о простой неаккуратности.

«Призрев и воспитав Чацкого у себя в доме, — писал когда-то Суворин, — Фамусов, конечно, рассчитывал, что это будет его воспитанник, нечто вроде послушного сына. На деле оказалось другое, и раздражение Фамусова против Чацкого весьма естественно»³.

Теперь «Новое время» и его хозяин поступили точно так же, как этот грибоедовский герой.

Столь решительное расхождение Чехова с «Новым временем» — примечательное проявление духовного процесса, происходившего с писателем.

«Свежий ветер» самой русской жизни по-разному ощущался в ту пору многими выдающимися художника-

¹ «Дневник А. С. Суворина», с. 179.

² «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова», с. 608.

³ «Новое время», 1886, 3 января.

ми (вспомним еще раз уже упоминавшуюся картину Левитана «Свежий ветер. Волга»). Чехов был в числе тех, кто особенно обостренно воспринимал новые токи времени и предчувствовал зреющие в стране насущные перемены.

Характерно, что 1898 год — это редкая даже для Чехова вспышка творческой энергии: один за другим появляются на свет «Ионыч», «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви», «Случай из практики», «По делам службы», «Душечка», «Новая дача».

Как сразу же было отмечено современной критикой, в новых чеховских рассказах заметно изменение авторской манеры. «Всюду за фигурой рассказчика, — писал, например, А. Измайлов в «Биржевых ведомостях» (28 августа 1898 г.), — виден субъективист автор, болезненно-тонко чувствующий жизненную нескладницу и не имеющий силы не высказаться... Объективное, спокойное изображение действительности уступает место тревожному философскому обсуждению зол жизни, выступает на сцену не факт, но философия факта».

А. П. Чудаков, приводя это и подобные высказывания тогдашних критиков, указал, что «такой взгляд не удержался»¹.

В какой-то мере он прав, поскольку даже в исследованиях последних лет порой читаешь, например, что все повествование в рассказе «Ионыч» от начала до конца выдержано в привычном для Чехова спокойном тоне, без каких бы то ни было авторских оценок изображаемого.

С этим трудно согласиться: с первых же шагов у читателя появляется спутник — сам автор, по-чеховски деликатно, почти неприметно, но все же направляющий нас именно туда, куда нужно, и как бы невзначай приковывающий наше внимание к вещам, вроде бы случайным, но, в сущности, многозначительным и весьма выразительным.

Мы еще и в доме Туркиных не побывали и только слышали о них самые лестные отзывы, но автор, который вроде бы всего лишь пересказывает их, отнюдь не беспристрастен. Быть может, репутация туркинских талантов, почти незаметно для нас, дает трещину при первом же упоминании об Иване Петровиче, который

¹ А. П. Чудаков. Поэтика Чехова, с. 101.

«устраивал любительские спектакли с благотворительной целью, сам играл старых генералов и при этом кашлял очень смешно» (курсив мой. — А. Т.).

Вся скука и однообразие жизни и общества в городе С., даже в «самой образованной и талантливой» семье, уже угадываются в этой аттестации и актерского «дара» Ивана Петровича, и уровня его аудитории: ведь это ее восторги отразились в оценке: «кашлял очень смешно», — прямо-таки слышишь голоса местных дам и барышень!

В своей книге «Записные книжки Чехова» З. Паперный убедительно показал, как видоизменялся замысел рассказа, первоначально сводившегося целиком к развенчанию «талантливой семьи» Филимоновых (будущих Туркиных), гордости города.

«...парадоксальность повести в том, — заключает исследователь, — что беспощадный приговор, который мысленно произносит Ионыч Туркиным и в их лице — всему городу, оборачивается и приговором самому себе... Отталкиваясь от Туркиных, он опускается гораздо ниже Туркиных»¹.

В первой части рассказа Туркины увиденны автором и Ионычем по-разному. Первый сразу «раскусил» их, поняв, что вся их образованность и дарования — довольно невысокого полета. Второй относится к ним совсем по-иному.

Его восприятие Туркиных — это своего рода зеркало его самого, молодого, доброжелательного земского врача, к тому же изрядно соскучившегося в своем захолустье по интеллигентному обществу: «После зимы, проведенной в Дялиже, среди больных и мужиков, сидеть в гостиной, смотреть на это молодое, изящное и, вероятно, чистое существо (Екатерину Ивановну. — А. Т.) и слушать эти шумные, надоедливые, но все же культурные звуки, — было так приятно, так ново...»

Старцев впервые посещает Туркиных «весной, в праздник». И эта весенняя праздничность — не столько вокруг героя, сколько в нем самом:

«Он шел пешком, не спеша... и все время напевал:

Когда еще я не пил слез из чаши бытия...»

И на обратном пути тоже «всю дорогу напевал:

Твой голос для меня, и ласковый, и томный...»

¹ З. Паперный. Записные книжки Чехова, с. 52.

Вообще, можно сказать, что вся первая глава, где главное место отведено демонстрации туркинских талантов и стиля их дома, в сущности, куда больше «изображает» самого Старцева, его «весну», молодость, наивность, доброжелательность, упоение редко выпадающими на его долю часом отдыха, уютом, культурной обстановкой.

Быть может, какие-то краски этой картины почерпнуты из тех давних лет, когда молодой врач и начинающий литератор Антоша Чехонте наслаждался обществом Киселевых в Бабкине, до поры принимая в этом семействе все — и беспечную барственность хозяина, и писания его жены, и т. д.¹

И влюбленного Старцева мы тоже видим в «праздничный день». Этот «день» еще стоит в душе героя, переливаясь и играя живыми оттенками молодого чувства — томлением, жаждой уединиться с Екатериной Ивановной, восхищением ею, трепетным ожиданием свидания...

Но, еле слышно, в музыку этого праздника вступает нота увядания, откуда-то тянет холодом: «Приближалась осень, и в старом саду было тихо, грустно и на аллеях лежали темные листья. Уже рано смеркалось».

Слов нет, затея Котика назначить свидание на кладбище не отличается особым умом. Но от трезвых размышлений героя по этому поводу все же как-то коробит:

«...к лицу ли ему, земскому доктору, умному, солидному человеку, вздыхать, получать записочки, таскаться по кладбищам, делать глупости, над которыми смеются теперь даже гимназисты? К чему поведет этот роман? Что скажут товарищи, когда узнают? Так думал Старцев, бродя в клубе около столов...»

¹ «...он стал перебирать всех обитателей Бабкина, начиная с Алексея Сергеевича.

— Это такая цельная, русская, прекрасная натура, — сказал он про него, — его все существо ярко излучает всю его внутреннюю красоту. Что касается Марии Владимировны, я боюсь об ней распространяться, как бы не поняли меня иначе, скажу только, что я стою перед ней, как язычник пред кумиром, готов сжигать фимиами пред ее алтарем. У ней, что ни слово — бриллиант, что ни движение — штрих художника, а пение ее? — это я уж и определить не могу, тут восторга мало, тут нужны слезы» (Н. В. Голубева. Воспоминания об А. П. Чехове, — «Литературное наследство», т. 68, с. 567).

«Рано смеркалось», — так и «праздничный день» начинает меркнуть. Опасливая, чуть ли не беликовская оглядка («К чему поведет... Что скажут...»), а позже и неожиданно-расчетливые мысли («А приданого они дадут, должно быть, немало... Дадут приданое, заведем обстановку...»), заметно перебивают лирическое настроение героя.

И характерно, что мысли эти посещают Старцева, когда он бродит возле карточных столов, как будто его уже готово подхватить то течение жизни, которому он вскоре послушно даст себя увлечь: «От таких развлечений, как театр и концерты, он уклонялся, но зато в винт играл каждый вечер, часа по три, с наслаждением».

Постепенно Старцев все больше погружался в трясины обывательского существования. Это показано легко, без нажима, как бы между строк. Вот герой своей первой, лучшей поры:

«Старцев все собирался к Туркиным, но в больнице было очень много работы, и он никак не мог выбрать свободного часа. Прошло больше года таким образом в трудах и одиночестве...»

Через две главы: «Прошло четыре года. В городе у Старцева была уже большая практика. Каждое утро он спешно (!) принимал больных у себя в Дялиже, потом уезжал к городским больным...»

И, наконец, в начале заключительной главы: «У него в городе громадная практика, некогда вздохнуть, и уже есть имение и два дома в городе, и он облюбовывает себе еще третий, повыгоднее...»

Но, может быть, Старцев преуспел в другом? Ведь, прежде наивный и доверчивый, он теперь вроде бы прозрел, и его точка зрения и на «рядовых» обывателей, и на «самую образованную и талантливую семью» стала близка авторской. Когда после долгого перерыва он снова посетил Туркиных, то нашел всё то же, зато воспринял это с досадливой скукой и неприязнью:

«Пили чай со сладким пирогом. Потом Ве́ра Иосифовна читала вслух роман, читала о том, чего никогда не бывает в жизни, а Старцев слушал, глядел на ее седую, красивую голову и ждал, когда она кончит.

«Бездарен, — думал он, — не тот, кто не умеет писать повестей, а тот, кто их пишет и не умеет скрыть этого».

— Недурственно, — сказал Иван Петрович.

Потом Екатерина Ивановна играла на рояле шумно и долго, и, когда кончила, ее долго благодарили и восхищались ею.

«А хорошо, что я на ней не женился», — подумал Старцев».

И в этом описании мы снова видим не только самих Туркиных, но и героя, его брюзгливую мину, желчную готовность осудить все и всех.

Всё, что было в нем молодого, страстного, способного к любви и самозабвению, угасает.

Прежде отвергнувшая его Екатерина Ивановна, вернувшись домой после краха своих несбывшихся артистических надежд, полна благодарных воспоминаний о том, кем прежде с эгоизмом юности пренебрегала. Теперь уже она тянется к нему, почти дословно повторяя прежние его влюбленные мольбы.

«Ради бога, умоляю вас, не мучайте меня, пойдемте в сад!.. Я не видел вас целую неделю... Мне необходимо поговорить с вами, я должен объясниться...» — говорил «весенний» Старцев. И, как эхо этих признаний, слышит он теперь сам: «Я все эти дни думала о вас... Я с таким волнением ожидала вас сегодня. Ради бога, пойдемте в сад... Мне необходимо поговорить с вами».

«Они пошли в сад и сели там на скамью под старым кленом, как четыре года назад. Было темно».

В этом пейзаже — снова отголосок былого, пережитого и в то же время отчетливое ощущение совершившейся перемены, выраженное почти метафорически, в духе, близком прозрачной символике народных песен и сказок: когда-то была «весна», потом — «рано смеркалось», теперь — «темно».

Нет, Ионыч не «прозрел», не уподобился автору в своих новых мыслях о Туркиных, ибо тот взгляделся в них как бы заново, внимательным, сочувственным, хотя и по-прежнему критическим взглядом.

Уже в рассказе о вернувшейся домой «на щите» Екатерине Ивановне звучит какая-то новая, теплая нота; описав, как по-старому встретили Старцева старшие Туркины, автор продолжает:

«А Котик? Она похудела, побледнела, стала красивее и стройнее; но уже это была Екатерина Ивановна, а не Котик; уже не было прежней свежести и выражения детской наивности. И во взгляде, и в манерах было что-

то новое — несмелое и виноватое, точно здесь, в доме Туркиных, она уже не чувствовала себя дома».

Да, это не балованный Котик, а женщина, уже испившая «слез из чаши бытия», если вспомнить наивный романс, который пел молодой Старцев, и вносящая свой, горький, но искренний человеческий звук в монотонное стрекотание механизма этого игрушечного дома.

Но Старцев уже не способен оценить происшедшей с Екатериной Ивановной перемены, расслышать и почувствовать драму, разыгравшуюся с ним по соседству. И чем жестче делается авторский взгляд на Ионыча, тем ближе к сердцу принимает писатель судьбу той бедной семьи, которая прежде — в качестве «эталона» образованности и таланта — вызывала у него ядовитую иронию.

Сопоставим финальные оценки героев.

Вот Ионыч:

«Он одинок. Живется ему скучно, ничто его не интересует.

За все время, пока он живет в Дялиже, любовь к Котику была его единственной радостью и, вероятно, последней. По вечерам он играет в клубе в винт и потом сидит один за большим столом и ужинает...

И когда, случается, по соседству за каким-нибудь столом заходит речь о Туркиных, то он спрашивает:

— Это вы про каких Туркиных? Это про тех, что дочка играет на фортепьянах?

Вот и все, что можно сказать про него».

Тут всё замечательно — и то, что Ионыч — «один за большим столом», как воплощение жадности, одиночества, мизантропии, и его реплика: не то у него и память, как горло, заплыла жиром и не сохранила самую драгоценную страницу жизни, не то он хочет злобно высмеять эту страницу, унижить и само это воспоминание, и героиню своего молодого романа.

«А Туркины?» Эта грустная и добрая интонация нам уже знакома: «А Котик?» И тут и там она — преддверие иного отношения, переоценки.

«Иван Петрович не постарел, нисколько не изменился и по-прежнему все острит и рассказывает анекдоты; Вера Иосифовна читает гостям свои романы по-прежнему охотно, с сердечной простотой. А Котик играет на рояле каждый день, часа по четыре. Она заметно постарела, похварывает и каждую осень уезжает с ма-

терью в Крым. Провожая их на вокзале, Иван Петрович, когда трогается поезд, утирает слезы и кричит:

— Прощайте пожалуйста!

И машет платком».

Конечно, это в чем-то по-прежнему смешно, но еще больше — страшно: жизнь разбита — а из груди все рвется таерское «Прощайте пожалуйста!», приросшее, как маска к лицу в страшном рассказе, и только слезы вдруг смывают «грим» и обнаруживают живое, страдающее человеческое лицо, лицо жизни, искаженное болью, а не скованное мертвым покоем или машинальной звериной алчностью.

«Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви» — три рассказа, опубликованные Чеховым почти одновременно и объединенные одними и теми же действующими, кочующими из рассказа в рассказ лицами.

В одном из писем Антона Павловича есть упоминание, что это — часть задуманного им цикла, «серии» (XVIII, 230). Замысел цикла не вполне ясен, как не ясно и то, существует ли, по мысли автора, определенная общность между тремя звеньями несостоявшейся цепи сюжетов.

Во всяком случае, они свободно существуют и по отдельности; два первых — «Человек в футляре» и «Крыжовник» — совершенно независимы от цикла, и лишь рассказ «О любви» зависит от общего «циклического» сюжета: «На другой день к завтраку подавали очень вкусные пирожки, раков и бараньи котлеты; и пока ели, приходил наверх повар Никанор справиться, что гости желают к обеду... Алехин рассказал, что красивая Пелагея была влюблена в этого повара», — это начало в известной, хотя и не в абсолютной мере подразумеывает состоявшееся у читателя в предшествующем рассказе, «Крыжовник», знакомство и с местом действия, и с Алехиным, и с Пелагеей.

Имя Беликова и его кличка «человек в футляре» давно стали нарицательными. «Сколько их еще будет!» — пророчески заключал учитель Буркин, поведав о смерти этого человека, который старался «запрятать» в футляр не только свое собственное тело, свои мысли, всю свою жизнь, но, в идеале, и всё окружающее.

Беликов ведет свою литературную родословную от щедринского премудрого пискаря, схоронившегося в норке, но тот хоть простодушно пекся о собственной утробе и не посягал на всё остальное: лишь бы его не трогали!

Чеховский же герой в своем страхе перед жизнью агрессивен. Он панически *наступает* на нее, на всё живое. Душа его сама устремляется навстречу любому запрещению, любым оковам, которые можно наложить на человеческое существование:

«Когда в циркуляре запрещалось ученикам выходить на улицу после девяти часов вечера или в какой-нибудь статье запрещалась плотская любовь, то это было для него ясно, определленно; запрещено — и баста. В разрешении же и позволении скрывался для него всегда элемент сомнительный, что-то недосказанное и смутное».

В своей гротесковой, «совершенной» футлярности, распространяющейся на все проявления его индивидуального бытия, вплоть до знаменитых галош и зонтика, Беликов — чистейшая эманация своей эпохи, какой-то жалкий и вместе с тем чудовищный гомункулус, выращенный ею.

Новичок в гимназии, учитель Коваленко говорит своим коллегам:

«...у вас не храм науки, а управа благочиния, и кислятиной воняет, как в полицейской будке».

Этот запах источают из себя все речи Беликова, в особенности обращенные к Коваленко после пресловутого инцидента с велосипедом:

«Вы — человек молодой, у вас впереди будущее, надо вести себя очень, очень осторожно, вы же так манкируете, ох как манкируете! Вы ходите в вышитой сорочке, постоянно на улице с какими-то книгами (!), а теперь вот еще велосипед».

Замечательна логика этого воспитателя юношества: «у вас впереди будущее», — и это обязывает не к порыву, не к дерзанию, а — к лютой осторожности. А книги в руках учителя огорчают его почти так же, как щедринского квартального, заподозрившего их присутствие в квартире героев «Современной идиллии».

Да и весь разговор Беликова с Коваленко — это трагикомическое столкновение особой, беликовской логики с нормальной, человеческой:

«— Что я и сестра катаемся на велосипеде, никому нет до этого дела! — сказал Коваленко и побагровел. — А кто будет вмешиваться в мои домашние и семейные дела, того я пошлю к чертям собачьим.

Беликов побледнел и встал.

— Если вы говорите со мной таким тоном, то я не могу продолжать, — сказал он. — И прошу вас никогда так не выражаться в моем присутствии о начальниках. Вы должны с уважением относиться к властям.

— А разве я говорил что дурное про властей? — спросил Коваленко, глядя на него со злобой», и т. д.

Комизм — в том, что оба собеседника говорят совершенно искренне.

Правота Коваленко пояснений не требует. В его речах отрицается право на произвол, а Беликов воспитан в религиозном почитании этого произвола, могущего беспрепятственно и безгранично распространяться на любую область жизни, вплоть до «домашних и семейных дел».

А то, что яростный отпор Коваленко может персонально задевать таких «особ», как директор гимназии или даже попечитель, довершает священный ужас Беликова.

«Футляр» исковеркал и извратил всю человеческую природу его. В шкурническом страхе, как бы чего-нибудь не вышло, Беликов готов передать свой частный, доверительный разговор с Коваленко директору, видимо, совершенно искренне не понимая, что этот поступок будет равен прямому доносу. Спущенный с лестницы, он оскорбляется не самим фактом и не тем, что все случилось на глазах у Вареньки, к которой он испытывает нечто вроде симпатии, а тем, что это произошло при посторонних и — «теперь узнает весь город, дойдет до директора, попечителя, — ах, как бы чего не вышло!»

От этого испуга, этого опасения он, в сущности, и умирает.

Во многом родственен «Человеку в футляре» и знаменитый «Крыжовник».

«Первый рассказ трилогии, — пишет З. Паперный, — говорил о футляре как символе неспособности к жизни, страха перед ней, запугивания всех живущих.

Второй рассказ раскрывает футляр как самодовольство чиновника-собственника. Рассказывая о своем брате, Иван Иванович замечает: «Этому желанию — запе-

реть себя на всю жизнь в собственную усадьбу я никогда не сочувствовал».

Усадьба — футляр собственника»¹.

В истории оскудения души Николая Ивановича есть определенная индивидуальная логика. Его отвращение к бесцветной чиновничьей жизни вполне понятно, а деревенское детство осталось для него символом воли: «Мы, все равно как крестьянские дети, дни и ночи проводили в поле, в лесу, стерегли лошадей, драли лыко, ловили рыбу, и прочее тому подобное...» Это родило мечту о собственной усадьбе. Но постепенно романтическая тяга, навеянная чистыми детскими воспоминаниями, принимает все более реальные и... ограниченные очертания. Подлинная поэзия вконец выветривается и заменяется обыденной прозой.

Теперь герой «мечтал о том, как он будет есть свои собственные щи... есть на зеленой травке, спать на солнышке... И рисовались у него в голове дорожки в саду, цветы, фрукты, скворечни, караси в прудах и, знаете, всякая эта штука».

Как архитектор Полознев-отец мог проектировать дома только от зала и гостиной, так Николай Иванович «чертил план своего имения, и всякий раз у него на плане выходило одно и то же: а) барский дом, б) людская, с) огород, d) крыжовник».

Это уже тоже не план дома или имения, а — план жизни, бедная и ограниченная схема существования, на которую обрекает себя герой².

Говоря о том, что никогда не сочувствовал подобным мечтаниям, рассказчик произносит ставшие впоследствии столь знаменитыми слова:

«Принято говорить, что человеку нужно только три аршина земли. Но ведь три аршина нужны трупу, а не человеку... Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа».

¹ З. Паперный. Записные книжки Чехова, с. 279.

² С явной досадой, наблюдая парижское времяпрепровождение своей хорошей знакомой А. А. Хотяницевой, Чехов писал сестре (20 апреля 1898 г.): «...она живет с другими русскими художницами, очень милыми и добрыми. Все они нигде не бывают, живут, как в Калуге, ведут, по-видимому, жизнь неподвижную и полнеют так, что даже страшно». И что-то «крыжовниче» уже мерцает в этой мимолетной характеристике.

Слова эти часто рассматриваются как «резюме», итог всей истории. Однако не странно ли, что автор «нерасчетливо» позволяет произнести их рассказчику задолго до конца, словно бы заранее навязывая читателю готовый вывод? Прием, мало свойственный Чехову!

Видимо, дело не в том, что дальнейшее просто «оправдывает», подтверждает, иллюстрирует рассуждения Ивана Ивановича, но в том, что действительность далеко превосходит все его опасения и — пожалуй, это самое главное! — толкает его мысль все дальше и дальше.

Рассказав о печальной метаморфозе, случившейся с братом, Иван Иванович тут же оговаривается:

«Но дело не в нем, а во мне самом. Я хочу вам рассказать, какая перемена произошла во мне в эти немногие часы, пока я был в его усадьбе».

Образ счастливого обладателя собственного крыжовника настолько пластически выразителен, что в какой-то степени заслоняет перемену в самом Иване Ивановиче, хотя о ней и повествуется с драматизмом и страстью, напоминающими о лучших страницах Льва Толстого, посвященных подобным духовным прозрениям.

«Я соображал, — говорит рассказчик, — как, в сущности, много довольных, счастливых людей! Какая это подавляющая сила! Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч живущих в городе ни одного, который бы вскрикнул, громко возмутился... очевидно, счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча, и без этого молчания счастье было бы невозможно. Это общий гипноз».

Затушеван и финал рассказа. Он кажется «бытовой рамкой» для истории о владельце крыжовника:

«Рассказ Ивана Ивановича не удовлетворил ни Буркина, ни Алехина. Когда из золотых рам глядели генералы и дамы, которые в сумерках казались живыми, слушать рассказ про беднягу-чиновника, который ел крыжовник, было скучно. Хотелось почему-то говорить и слушать про изящных людей, про женщин. И то, что они сидели в гостиной, где всё — и люстра в чехле, и

кресла, и ковры под ногами говорили, что здесь когда-то ходили, сидели, пили чай вот эти самые люди, которые глядели теперь из рам, и то, что здесь теперь бесшумно ходила красивая Пелагея,— это было лучше всяких рассказов».

Благодушие, чтобы не сказать — равнодушие, с которым маленькая и дружественная рассказчику аудитория выслушала его драматическое повествование,— это рядовое, житейское проявление того, что потрясло Ивана Ивановича.

Его бурный порыв, обращенное к Алехину заклинание «не успокаиваться, не давать усыплять себя», «делать добро» — остается безответным. Деятельный хозяин, Алехин, при всей своей симпатичности, сродни бедному Николаю Ивановичу: его крыжовник — его имение.

А Иван Иванович ощущает царящую вокруг несправедливость остро, почти до болезненности, как Васильев в рассказе «Припадок».

«Меня угнетают тишина и спокойствие,— признается друзьям рассказчик в «Крыжовнике»,— я боюсь смотреть на окна, так как для меня теперь нет более тяжелого зрелища, как счастливое семейство, сидящее вокруг стола и пьющее чай».

По отношению к собеседникам он является тем самым «человеком с молоточком», который, по его убеждению, должен стоять «за дверью каждого довольного, счастливого человека» и постоянно напоминать своим стуком, «что есть несчастные», напоминать об оборотной стороне жизни.

Но оказывается, что этого «стука» можно не слышать. Реакция Буркина и Алехина на рассказ Ивана Ивановича явно поразила его.

«Иван Иванович молча разделся и лег.

— Господи, прости нас грешных! — проговорил он и укрывшись с головой».

Это, разумеется, не обычная традиционная молитва на сон грядущий, а некий горестный итог вечернего разговора и даже, может быть, тайный ужас при мысли о громаде мировой несправедливости и о трагической человеческой глухоте к ней.

Однако и сам Иван Иванович, и герои рассказов «Случай из практики» и «По делам службы» — люди, уже услышавшие «человека с молоточком».

Вот приехавшие в деревню по делу о самоубийстве доктор и следователь попадают в уютный помещичий дом. «На приезжих сразу пахнуло теплом, запахом старых барских покоев, где, какая бы ни была погода снаружи, живет так тепло, чисто, удобно» («По делам службы»).

Какая бы ни была погода снаружи... Снаружи действительно бушует метель. Но ведь явно не только об этом идет речь! «Снаружи» где-то в избе лежит тело бедного, запутавшегося в жизни самоубийцы Лесницкого, бредет, проваливаясь в снег, сотский Лошадин, томятся согнанные для свидетельства понятия мужики.

Герою, следователю Лыжину, самому неохота возиться с этим неприятным делом, в глуши, вдалеке от Москвы, о которой он мечтает.

Но вот он видит сон: «...ему представилось, будто Лесницкий и сотский Лошадин шли в поле по снегу, бок о бок, поддерживая друг друга; метель кружила над ними, ветер дул в спины, а они шли и подпевали:

— Мы идем, мы идем, мы идем... Вы в тепле, вам светло, вам мягко, а мы идем в мороз, в метель, по глубокому снегу... Мы не знаем покоя, не знаем радостей... Мы несем на себе всю тяжесть этой жизни, и своей, и вашей...»

Как похоже это на другое «пение», которое слышат персонажи Некрасовской «Железной дороги»:

Мы надрывались под зноем, под холодом,
С вечно согнутой спиной,
Жили в землянках, боролись с голодом,
Мерзли и мокли, болели цингой.
...Братья! Вы наши плоды пожинаете!
Нам же в земле истлеть суждено...

Эта тема мощно и публицистически откровенно подхватывается Чеховым.

«И он чувствовал,— говорится о Лыжине,— что это самоубийство и мужицкое горе лежат и на его совести; мириться с тем, что эти люди, покорные своему жребию, взвалили на себя самое тяжелое и темное в жизни — как это ужасно! Мириться с этим, а для себя желать светлой, шумной жизни среди счастливых, довольных людей и постоянно мечтать о такой жизни — это значит мечтать о новых самоубийствах людей, задавленных трудом и заботой, или людей слабых, заброшенных, о которых только говорят иногда за ужином, с

досадой или с усмешкой, но к которым не идут на помощь...»

В отличие от раннего чеховского «газетного романа» «Драма на охоте», где в детективное, как мы бы сейчас сказали, повествование довольно внезапно и неорганично врывается рассуждение о поте, слезах и мозолях людей, которыми оплачено достояние легкомысленного и развратного графа, в рассказе «По делам службы» подобная мысль пронизывает собой все, зачастую «отзвук» ее возникает в самых неожиданных местах. Вот, к примеру, описание поездки к помещику:

«Доктор и следователь сели в сани, и белый кучер перегнулся к ним, чтобы застегнуть полость. Обоим было жарко».

Им-то жарко, но каково «белому» — занесенному метелью кучеру?! В этом крохотном эпизоде есть несомненная связь с «давней затаенной мыслью» Лыжина, которая наконец во сне приняла столь яркий и ясный облик.

Надо сказать, что поздний Чехов вообще не раз реализовал «давние затаенные мысли» Чехонте, высказывавшиеся им прежде или невнятно, или, напротив, в наивно прямолинейной форме. Так, В. Ермилов обратил внимание на то, что в фигуре доктора Топоркова из раннего чеховского рассказа «Цветы запоздалые» «уже намечался Ионыч — но все было ослаблено привкусом сентиментальности»¹.

В рассказе «Случай из практики» доктор Королев по дороге к больной, дочери владелицы фабрики, размышляет совсем в духе Ивана Ивановича: «...когда он видел какую-нибудь фабрику издали или вблизи, то всякий раз думал о том, что вот снаружи все тихо и смирно, а внутри, должно быть, непроходимое невежество и тупой эгоизм хозяев, скучный, нездоровый труд рабочих, дразги, водка, насекомые».

То, что он видит у Ляликовых, не только подтверждает эти мысли, но и углубляет их, приводит доктора к выводу о полной абсурдности такого уклада, «когда и сильный, и слабый одинаково падают жертвой своих взаимных отношений» («Ляликова и ее дочь несчастны, на них жалко смотреть...»).

¹ В. Ермилов. А. П. Чехов. М., «Советский писатель», 1959, с. 143.

Но в этом подавляющем своей бессмысленностью мире, напоминавшем герою «о каменном веке», возникает уже и нечто иное. Болезнь Лизы Ляликовой — это столь дорогие Чехову во многих его героях тревожные сигналы совести, нелегкое прозрение, трудное пробуждение новых чувств и мыслей.

Интересно сравнить «больную» Лизу с героиней более ранней повести «Бабые царство» — молодой владелицей фабрики Анной Акимовной. Жизнь обеих почти одинакова, Анна Акимовна тоже испытывает какую-то смутную неудовлетворенность своим существованием, мечтает как-то изменить его и некоторое время даже тешится мыслью выйти замуж за «простого» человека — мастера Пименова. Но в трезвую минуту она сознает, что все ее нынешнее окружение, угождающее и льстящее ей, для нее «ближе, чем Пименов и все рабочие, взятые вместе».

Не может сделать решительного шага — «бросить и миллионы, и дело» — и Алексей Лаптев, хотя тоже чувствует себя несчастным в роли хозяина («Три года»).

Лиза же уже просто физически не может жить по-прежнему. «Мне кажется, — делится она мыслями с Королевым, — что у меня не болезнь, а беспокоюсь я и мне страшно, потому что так должно и иначе быть не может. Даже самый здоровый человек не может не беспокоиться, если у него, например, под окном ходит разбойник».

Королев вполне соглашается с этим «диагнозом» и даже одобряет ее «болезнь»: «...это, конечно, лучше, чем если бы вы были довольны, крепко спали и думали, что все обстоит благополучно, — говорит он. — У вас почтенная бессонница; как бы ни было, она хороший признак».

И похоже, что после этого разговора Лиза приняла окончательное решение: «На другой день утром, когда подали экипаж, все вышли на крыльцо проводить его. Лиза была *по-праздничному* в белом платье, с цветком в волосах, бледная, томная; она смотрела на него, как вчера, грустно и умно, улыбалась, говорила, и *все с таким выражением, будто хотела сказать ему что-то особенное, важное — только ему одному*» (курсив мой. — А. Т.).

В этом рассказе есть уже предчувствие будущей чеховской «Невесты».

Среди всех этих рассказов в каком-то смысле особняком стоит знаменитая «Душечка».

История Олечки разворачивается Чеховым во всей своей бытовой конкретности и психологической достоверности, со множеством точнейших черточек и метких характеристик, поражающих юмором, то мягким, то более жалающим, а порой и внезапным лиризмом.

Любопытно, что начало рассказа как будто почерпнуто из историй, которыми некогда щедро одарял читателей Антоша Чехонте. У него все сплошь и рядом разрешалось в веселый анекдот или занятную быль. И можно сказать, что в самой «Душечке» кроется как бы первый, поверхностный шутейный сюжет в прежнем духе: антрепренер со смешной фамилией Кукин, его трагикомическое отчаяние и патетические монологи по поводу непогоды, мешающей сборам, внимающая ему дочь отставного коллежского асессора Племянникова...

«Оленька слушала Кукина молча, серьезно, и, случилось, слезы выступали у нее на глазах. В конце концов несчастья Кукина тронули ее, она его полюбила...

Он сделал предложение, и они повенчались. И когда он увидал как следует ее шею и полные здоровые плечи, то всплеснул руками и проговорил:

— Душечка!

Он был счастлив, но так как в день свадьбы и потом ночью шел дождь, то с его лица не сходило выражение отчаяния».

Непритязательная картина из театрально-провинциальных нравов с легкой ноткой пародии («Она меня за муки полюбила, а я ее за состраданье к ним») и с неожиданным финалом — отчаянием на лице счастливого новобрачного.

Но этот сюжет, в нашем «монтаже» приобретший характер старых кинокомедий с торопливыми и чуточку судорожными движениями героев, в рассказе принимает замедленное, подробное (конечно, в специфически чеховском смысле) повествовательное течение.

Перед нами разворачивается скромный и горестный «эпос» Олечкиной жизни. Внешне отдельные «главы» его прямо-таки разительно контрастны. Ведь, будучи женой Кукина, она «говорила своим знакомым, что самое замечательное, самое важное и нужное на свете —

это театр...», а став супругой лесоторговца Пустовалова, высказывает нечто совершенно противоположное: «Нам с Васичкой некогда по театрам ходить... Мы люди труда, нам не до пустяков. В театрах этих что хорошего?» Снова овдовев, она горячо привязалась к своему квартиранту, ветеринару Смирнину, «и теперь была обо всем такого же мнения, как и он».

В сущности же, Олечка при всех этих волшебных метаморфозах остается сама собой — в том парадоксальном смысле, что является эхом чужих мнений.

Однако в дальнейшем в отношении автора к Олечке происходит эволюция, схожая с той, которую претерпел в «Ионыче» его взгляд на Туркиных. Последняя привязанность героини — маленький Саша — носит уже совершенно трогательный характер («...вечером вместе готовят уроки и плачут!»). И, анализируя первоначальные авторские наброски, З. Паперный делает справедливый вывод, что история рассказа «представляет собою движение сатиры к лирике», причем «при этом сатира не перестает быть самою собой, не утрачивает своей иронии, но как бы смягчает приговор персонажу»¹.

Но и это существенное дополнение, пожалуй, все еще не вбирает в себя всю многозначность и многоцветность чеховского рассказа.

Лев Толстой был восхищен «Душечкой», любил читать ее знакомым, но понимал ее по-своему. Он считал, что Чехов «намеревался проклясть» свою героиню, «но бог поэзии запретил ему и велел благословить, и он благословил и невольно одел таким чудным светом это милое существо, что оно навсегда останется образцом того, чем может быть женщина и для того, чтобы быть счастливой самой и делать счастливыми тех, с кем сводит ее судьба»².

¹ З. Паперный. Записные книжки Чехова, с. 311.

² «Л. Н. Толстой о литературе», с. 578.

В интересной и содержательной статье «Творческая судьба рассказа «Душечка» А. С. Мелкова высказала любопытную мысль, что Толстой как бы почувствовал тот сложный путь, каким шел автор: в набросках «начатой в конце 1880-х годов, но незавершенной повести», к которым Чехов вновь обратился в конце 1897 г., «намечался образ женщины, вызывавшей скорее сочувствие, чем насмешку автора»; в 1898 г., «когда Чехов принялся за рассказ, в записной книжке его готова была сюжетная схема, предполагавшая отрицательное изображение характера», однако «в процессе создания рассказа автор все больше открывал в ограниченной и вначале только смешной

Толстой вводил Душечку в ряд «главных характеров» мировой литературы: «Тургенев написал хорошую вещь: «Гамлет и Дон Кихот» и в конце присоединил Горацио, — говорится в толстовском дневнике от 18 марта 1905 года. — А я думаю, что два главных характера, это — Дон Кихот и Горацио, и Санхо Панса, и Душечка. Первые большею частью мужчины; вторые большей частью женщины»¹.

Трактуя идею «Душечки» иначе, чем Чехов, Толстой, однако, верно почувствовал значительность, масштабность этой «скромной» фигурки. Он только невольно схитрил, когда впоследствии, в своем позднейшем послесловии к рассказу, представил создателя «Душечки» человеком, намеревавшимся иллюстрировать «женский вопрос», «показать, какую не должна быть женщина».

Сам Толстой считал способность героини «отдаваться всем существом своим тому, кого она любит», ее драгоценнейшим свойством. Он постарался не заметить (а как редактор в сборнике «Круг чтения», куда он включил «Душечку», просто изъять) лишние, по его убеждению, противоречащие его трактовке места².

Вспомним, какое горестное зрелище являла собой Олечка, когда у нее не было «того, кого она любит»:

«А главное, что хуже всего, у нее уже не было никаких мнений. Она видела кругом себя предметы и понимала все, что происходило кругом, но ни о чем не могла составить мнения и не знала, о чем ей говорить. *А как это ужасно не иметь никакого мнения!* Видишь, например, как стоит бутылка, или идет дождь, или едет мужик на телеге, но для чего эта бутылка, или дождь, или мужик, какой в них смысл, сказать не можешь *и даже за тысячу рублей ничего не сказал бы*. При Кукине и Пустовалове и потом при ветеринаре Оленька могла объяснить все и сказала бы свое мнение о чем угодно, теперь же и среди мыслей и в сердце у нее была такая же пустота, как на дворе. *И так жутко, и так горько, как будто обтелась полыни*».

Анализируя толстовские купюры, выделенные выше курсивом, В. Лакшин пишет о желании «смягчить и

женщине глубоко человеческую душу» (сб. «В творческой лаборатории Чехова». М., «Наука», 1974, с. 82, 88, 95).

¹ «Л. Н. Толстой о литературе», с. 580.

² См. об этом.: В. Лакшин. Толстой и Чехов, с. 95—97.

без того не резкую иронию автора по отношению к героине». Мне кажется, однако, что именно в этом, единственном месте рассказа резко или, вернее сказать, горько, по-своему — «попынно», выплескивается субъективное настроение автора; и его горе по поводу отсутствия мнений у Олечки, пожалуй, далеко превышает ее собственные страдания по этому поводу. Это ирония уже какой-то почти щедринской страстной мрачности: «И так день за днем, год за годом, — и ни одной радости, и нет никакого мнения. Что сказала Мавра-кухарка, то и хорошо».

И вот какой получается парадокс: иронизируя по поводу «удивительного недоразумения — всего так называемого женского вопроса, охватившего, как это должно быть со всякой пошлостью, большинство женщин и даже мужчин»¹ (в том числе, надо полагать, и Чехова с его замыслом!), Л. Толстой на деле сам остается в рамках названного вопроса (только решает его по-своему), в то время как смысл «Душечки» решительно не укладывается в это прокрустово ложе.

«В этой любви, обращена ли она к Кукину или к Христу, — почти запальчиво утверждает Толстой, — главная, великая, ничем не заменимая сила женщины»².

А по Чехову, любовь, могущая быть равно обращенной «к Кукину или к Христу» и лишь по счастливой случайности изливающаяся в конце рассказа на крохотное человеческое существо, еще почти не способное эксплуатировать ее ни в свою пользу, ни тем более в пользу любых мнений, идеалов, псевдоидеалов, — зрелище глубоко тревожное и чреватое самыми трагическими последствиями и, конечно, отнюдь не только достояние специфически женской духовной жизни.

Свойство, воплощенное Чеховым в Душечке, в сущности своей общечеловечно, а в конкретных исторических условиях, когда писался рассказ, оно было во многом характерно для достаточно широких слоев русского народа. Сила и слабость чеховской героини — во многом производное от черт, запечатленных в строках Некрасова, которые мы уже вспоминали:

¹ «Л. Н. Толстой о литературе», с. 577.

² Там же.

Ты и убогая, ты и обильная,
Ты и могучая, ты и бессильная,
Матушка Русь!

И чеховская боль о «душечке» — очень русская боль. Недаром его «оппонент» в этом вопросе одновременно так любил Антона Павловича.

«Вот вы... вы русский! Да, очень, очень русский», — сказал однажды Лев Толстой Чехову, по свидетельству Горького¹.

Нечего и говорить, что «очень, очень русским» был и сам Лев Николаевич. И его расхождения с Чеховым — это не конфликт чего-то русского с чем-то «нерусским», а, если снова вспомнить выражение доктора Куркина, разные лучи народной души, разные грани, или даже — варианты, национального характера.

Это с особой силой еще раз проявилось несколько позже, когда в декабрьской книжке «Русской мысли» за 1899 год была напечатана «Дама с собачкой».

Насколько Толстому полюбилась «Душечка», которую он не уставал читать вслух родным и знакомым, настолько холодно и даже враждебно встретил он новый чеховский рассказ. «Читал «Даму с собачкой» Чехова, — записал он в дневник 16 января 1900 года. — Это все Ницше. Люди, не выработавшие в себе ясного мирозерцания, разделяющего добро и зло. Прежде робели, искали; теперь же, думая, что они по ту сторону добра и зла, остаются по сю сторону, то есть почти животные»².

Толстому была по душе тихая покорность Душечки, все в своей судьбе приемлющей и освящающей своей привязанностью, и ему как моралисту претит даже то робкое и смутное недовольство, которое погнало чеховскую героиню на юг, а там бросило в объятия Гурова.

Толстой-моралист решает «женский вопрос» так, как будто с ним самим никогда не было той, столь счастливой для литературы неожиданности, когда он (а вовсе не Чехов в «Душечке»!) «намеревался проклясть» Анну Каренину, но «бог поэзии», бог жизненной правды, «запретил ему и велел благословить, и он

¹ «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников» в 2-х томах, т. II. М., Гослитиздат, 1955, с. 412.

² «Л. Н. Толстой о литературе», с. 492.

благословил и невольно одел таким чудным светом это милое существо...»¹

И не сводит ли он подсознательно, порицая чеховский рассказ, почти четвертьвековой давности «счеты» с самим собой, упрямо отворачиваясь от пленительного образа Анны, всегда восхищавшего Чехова?

Фабула «Дамы с собачкой» и даже само название наводят на одну литературную параллель.

Речь идет об известной в свое время повести В. Микулич (псевдоним Л. И. Веселитской) «Мимочка на водах». Героиня, скужающая молодая жена пожилого генерала, встречается в Кисловодске харьковского адвоката, которого до знакомства с ним «мысленно прозвала *l'homme au chien*» (то есть человек с собакой, или, быть может, в ее устах скорее — мужчина с собакой), так как он прогуливался по курорту с «огромным черным водолазом». Развернувшийся быстрый роман — как раз из тех, о каком мечтал поначалу чеховский Гуров.

Повесть В. Микулич, напечатанная в «Вестнике Европы» в 1891 году, а затем выходившая и отдельным изданием, вызвала одобрительный отзыв Л. Толстого, обратившего на нее внимание Суворина, который и расхвалил ее в своих «Литературных заметках» («Новое время», 1891, 7 июня). Видимо, вслед за Толстым он называл все случившееся с Мимочкой «ужасным». (Правда, через два дня — 9 июня, — в том же «Новом времени», Сергей Атава в статье «Еще по поводу «Мимочки на водах» винил во всем мужа героини, а в ее «падении» усматривал «протест естественного здорового чувства в... поневоле мошеннической форме»).

Что касается Чехова, то, хотя сначала он, по его уверениям, не читал повесть, она, уже «судя по критике Суворина и по выдержкам», представлялась ему произведением «не столько блестящим, сколько вычурным и манерным» (П., 4, 244).

В пору же создания «Дамы с собачкой» он отозвался о писаниях Л. И. Веселитской очень резко, хотя и строго конфиденциально (она стала близким другом

¹ «Притча о Валааме и Валаке здесь как нельзя более кстати, — верно переадресует самому Толстому библейскую легенду, в свете которой он истолковывал «Душечку», В. Лакшин (см. его книгу: «Толстой и Чехов», с. 90).

его старого знакомого М. О. Меншикова) в письме к сестре 11 февраля 1899 года: «...мне известно, что она сентиментальна, как мокрая алва». И как бы в объяснение, в доказательство добавлял: «Мимочка на водах» — это ее повесть». «Умилительной Веселитской» именуется ее Чехов и через год еще в одном письме к Марии Павловне (XVIII, 333).

Несомненна близость обстановки и ситуации при совершенно различном «масштабе» изображения происходящего, замкнутого в «Мимочке на водах» в узкие рамки морализаторской повести и, напротив, решительно переосмысливаемого Чеховым. И в самом названии его рассказа, которое исследователи связывают лишь с заметкой в чеховской записной книжке: «Дама с мопсом», сделанной, кстати, в Кисловодске (как мы помним, это — место действия повести В. Микулич), вполне вероятен некий — пародийный не пародийный, но затаенно-иронический отзвук прочитанного у «коллеги», беглая искорка в духе насмешника Чехонте, оброненная с самым невинным видом «маститым» Чеховым¹.

Однако была ли это действительно литературная проказа, чуточку в пушкинском роде, или нет, важно, что в «Даме с собачкой» автор совершенно по-своему оценил ту жизненную ситуацию, прежняя трактовка которой в повести В. Микулич была одобрена «самим» Толстым.

Н. С. Лесков, кстати сказать, тоже весьма одобрявший «Мимочку на водах», писал ее создательнице, что, усвоив себе толстовское «разумение» жизни, «в нем успокоился и свой фонаришко бросил...»².

Чехов же, при всей его огромнейшей любви к Толстому, «своего фонаришки» не бросал, своим «разумением» поступаться не собирался и все освещал по-своему, не смущаясь тем, что порой вступал в спор со своим великим современником. Так было и с «Дамой с собачкой».

«У вас теперь три Анны», — можно было шутливо сказать, после ее появления в печати, автору словами его знаменитого рассказа.

¹ Любопытно, что вскоре после появления «Дамы с собачкой» переписка Л. И. Веселитской с Чеховым оборвалась.

² Н. С. Лесков. Собр. соч. в 11-ти томах, т. 11, с. 536.

Три Анны, три судьбы.

Когда-то в раннем «газетном романе» «Драма на охоте» (1885) рассказчик, говоря о любовной игре хитрой и расчетливой героини с графом, «аттестовал» происходящее с ней резко и недвусмысленно: «Тяжело продаваться».

В рассказе «Анна на шее» (1895) этого слова нет и в помине. Героиня не понимает драматизма происходящего, и лишь в еле слышном «аккомпанементе» авторской интонации содержится истинная оценка «удивительной перемены», случившейся с Аней после замужества.

Горькая парадоксальность ситуации — в том, что «взлет» героини ничуть не лучше падения ее спивающегося отца. На балу ей «казалось, будто она плыла на парусной лодке, в сильную бурю, а муж остался далеко на берегу...» Но ее оторвало не только от мужа, но и от родных, и от того, бедного, горестного, но еще чистого мира, в каком она когда-то жила.

«Когда Аню провожали домой, то уже светало и кухарки шли на рынок», — лаконично заключает автор рассказ о ее первом «триумфе».

В день свадьбы «ей почему-то казалось, что отец и мальчики сидят теперь без нее голодные и испытывают точно такую же тоску, какая была в первый вечер после похорон матери».

Теперь же она «все реже и реже бывала у своих».

Ее танец на балу с «громادным офицером», «тушей в мундире» в чем-то перекликается со всей ее судьбой.

Сначала он «протягивал к ней руки милостиво, как король», но потом «вошел в азарт», а она «глядела лукаво, точно она уже была королева, а он раб».

Этот мираж власти и счастья затуманивает ей голову. Когда-то она боялась директора гимназии, который представлялся ей «внушительной и страшной силой, надвигающейся как туча или локомотив, готовый задавить», потом так же боялась «его сиятельства». Теперь в миг ее головокружительных «успехов», ей тоже, наверное, кажется, что и «его сиятельство», и богач Артынов — ее рабы, а она — «королева». Это слепое, пьяное упоение чревато неизбежной катастрофой. Глухое предзнаменование ее звучит в характеристике, с которой впервые появляется в рассказе Артынов — «известный дон-жуан и баловник», который в конце рассказа постоянно сопровождает Аню (как за ним

когда-то, «опустив свои острые морды, ходили две борзые»).

И несомненное соответствие существует между тесно сближенными в последнем абзаце рассказа судьбами героини и ее отца:

«А Аня все каталась на тройках, ездила с Артыновым на охоту, играла в одноактных пьесах, ужинала и все реже и реже бывала у своих... Петр Леонтьич запивал сильнее прежнего...»

Драма Анны Алексеевны Луганович («О любви») приглушеннее и ближе к судьбе «третьей» Анны — будущей «дамы с собачкой».

О муже ее на первый взгляд не только нельзя сказать ничего дурного, но даже после всего происшедшего Алехин, на пути которого к счастью оказался Луганович, рассказывая приятелям о разыгравшейся драме, говорит про «соперника»: «Его вы знаете оба: милейшая личность», — и, описывая свое первое посещение их дома, замечает: «по некоторым мелочам, по тому, например, как оба они вместе варили кофе, и по тому, как они понимали друг друга с полуслов, я мог заключить, что живут они мирно...»

Стоит, однако, обратить внимание на более существенные моменты характера и поведения «милейшей личности», и впечатление о ней можно составить иное: «Луганович — это добряк, один из тех простодушных людей, которые крепко держатся мнения, что раз человек попал под суд, то, значит, он виноват, и что выражать сомнение в правильности приговора можно не иначе, как в законном порядке, на бумаге, но никак не за обедом и не в частном разговоре».

Эта для товарища председателя суда просто уничтожающая характеристика дополняется тем, что герой «рассуждает с таким скучным здравомыслием, на балах и вечеринках держится около солидных людей...»

Возникает образ унылой бесцветности, чьи поступки и общественная позиция отнюдь не безопасны. Примечательна «завязка» романа Алехина и Анны Алексеевны: «Это было как раз после знаменитого дела поджигателей... В деле поджигателей обвинили четырех евреев, признали шайку и, по-моему, совсем неосновательно. За обедом я очень волновался, мне было тяжело, и уж не помню, что я говорил, только Анна Алексеевна все покачивала головой и говорила мужу:

— Дмитрий, как же это так?»

После этого и следует определение личного и, так сказать, «юридического», а вернее — гражданского, общественного характера Лугановича.

Рассказ писался летом 1898 года, после возвращения Чехова из Франции, где, в Ницце, а потом в Париже, он, как было уже сказано, внимательнейшим образом следил за перипетиями дела Дрейфуса.

И хотя судебная практика была и в самодержавной России достаточно богата случаями вопиющего беззакония (во вспыхнувшем споре с Сувориным Чехов напомнил ему сравнительно недавнее мултанское дело), но мимолетный и, однако, крайне важный для понимания смысла рассказа юридический «казус», который впервые привел Алехина в дом Лугановичей, думается, хранит на себе отблеск тех страстей, что бушевали вокруг дела Дрейфуса, многое проясняли во взаимоотношениях людей и часто резко разводили их в разные станы.

То, что Алехину после несправедливого приговора было «тяжело», делает его бесконечно выше «добряка» Лугановича. И когда Анна Алексеевна позднее признается, что увлеклась им «немножко», то можно предположить, что тут не остались без влияния сам предмет разговора и отношение к нему собеседников. Встреча героев была не из будничных, открывала Анне Алексеевне не только нового человека, но и некую ограниченность мужа, быть может, дотоле искренне любимого, и ее собственной жизни.

Но начавшееся на столь «высокой ноте» знакомство героев затем как бы входит в берега будничного существования, и это в конце концов оказывается для судьбы любви Анны Алексеевны и Алехина губительным.

В «Даме с собачкой» именно исходная точка взаимоотношений Гурова и Анны Сергеевны обыденна, и лишь затем с героями, в особенности с Гуровым, происходит удивительная метаморфоза.

Обратим внимание на своеобразную «музыкальную» окраску их встречи в театрике города С.: «Она взглянула на него и побледнела, потом еще раз взглянула с ужасом, не веря глазам, и крепко сжала в руках вместе веер и лорнетку, очевидно, борясь с собой, чтобы не упасть в обморок. Оба молчали. Она сидела,

он стоял, испуганный ее смущением, не решаясь сесть рядом. Запели настраиваемые скрипки и флейта...»

И хотя эти звуки вполне мотивированы обстановкой и вроде бы не относятся к героям, они перекликаются с тем, что у обоих на сердце, и словно бы «настраивают» читателя на дальнейшую историю этой горестной любви, которая очистила и подняла Анну Сергеевну и Гурова над житейской пошлостью.

«Они простили друг другу то, чего стыдились в своем прошлом, прощали все в настоящем и чувствовали, что эта любовь изменила их обоих».

Среди записей, относящихся к замыслу повести «Три года», была следующая: «То, что мы испытываем, когда бываем влюблены, быть может, есть нормальное состояние. Влюбленность указывает человеку, каким он должен быть».

Не войдя прямо ни в текст повести, ни в какое-нибудь другое чеховское произведение, мысль эта, однако, является как бы концентрированным выражением занимавших писателя в ту пору проблем.

Анна Алексеевна и Алехин испугались своего «нормального состояния», не последовали «указаниям» любви, какими они должны были бы быть, и горько поплатились за это. А Гуров вообще не сразу понял, что впервые в жизни полюбил по-настоящему. Трогательные и сильные впечатления (когда он поцеловал Анну Сергеевну, «его обдало запахом и влагой цветов»; первая поездка в Ореанду ночью) все время перебивались и заглушались пошлостью курортной жизни: «Потом каждый полдень они встречались на набережной, завтракали вместе, обедали, гуляли, восхищались морем». Тут и любовь, и море попадают в самое низменное соседство: «запах моря и постоянное мелькание перед глазами праздных, нарядных, сытых людей». В этом зрелище, которым привычно «восхищаются», уже трудно узнать море, поразившее Гурова в ночной Ореанде: «...однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас... Гуров думал о том, как, в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве».

Природа как бы настойчиво вызывает здесь ко все-

му лучшему в герое, что глубоко погребено в нем под сутолокой и суетой будничного существования.

Затем, в сутолоке московской жизни, воспоминание об Анне Сергеевне, казалось, безнадежно потонуло. Но постепенно это чувство выбивается из-под гнета повседневности и превращается в постоянного спутника его жизни и даже судью его поступков: «Анна Сергеевна... шла за ним всюду, как тень, и следила за ним». Теперь Гуров в беспощадном свете видит все, с чем прежде мирился в своей «куцей» жизни.

История «третьей» Анны явно перерастает рамки «женского вопроса»: за фактом, если вспомнить отзыв А. Измайлова, явственно встает его *философия*.

В рассказе «У знакомых» Подгорин мечтает, чтобы, вместо откровенно помышляющей о замужестве Надежды, была бы какая-то другая женщина, которая «если и говорила бы о любви, то чтобы это было призывом к новым формам жизни, высоким и разумным, накануне которых мы уже живем, быть может, и которые предчувствуем иногда...»

И «Дама с собачкой» по-своему говорит о любви так, что в ней слышится этот явственный «призыв». Томление Анны Сергеевны и Гурова, «точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках», воспринимается как частный случай всего уклада существования, нелепость которого недаром бросилась герою в глаза, лишь когда он в первый раз в жизни полюбил по-настоящему.

Характерен в этом смысле отзыв Горького, при всей его шутиливой окраске:

«Огромное вы делаете дело вашими - маленькими рассказчиками — возбуждая в людях отвращение к этой сонной, полумертвой жизни — черт бы ее побрал! — писал он Чехову в январе 1900 года, вскоре после появления «Дамы с собачкой». — На меня эта ваша «дама» подействовала так, что мне сейчас же захотелось изменить жене, страдать, ругаться и прочее в этом духе»¹.

Главное в этом отзыве — «и прочее в этом духе», освещенное «фонаришкой» Чехова!

¹ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания, с. 62.

Завершая рассказ о своей «исторической беседе» со Станиславским 21 июня 1898 года, положившей начало созданию Художественного театра, Вл. Немирович-Данченко заметил:

«Ни имени Чехова, ни его писательского образа около нас... в нашей беседе не было. Разумеется, я о нем упоминал, но это оставалось без всякого отзвука».

По его мнению, Станиславский в ту пору «к современным авторам был равнодушен. В его театральные расчеты они совсем не входили. Рассказы Чехова он, конечно, знал, но как драматурга не выделял его из группы знакомых его уху имен Шпагинского, Сумбатова, Невежина, Гнедича. В лучшем случае, относился к его пьесам с таким же недоумением, как и вообще вся театральная публика»¹.

Эти воспоминания были написаны почти сорок лет спустя, однако похоже, что память мемуариста не затуманили ни даль времени, ни многосложные перипетии дальнейших взаимоотношений «родителей» знаменитого театра.

Примечательно, что в 1899 году (13 июня), уже после постановки «Чайки», Станиславский писал Чехову: «Приношу Вам искреннюю благодарность за присылку книг Ваших повестей и романов. Я зачитываюсь ими теперь на свободе и уже проглотил добрую половину...»².

Благодарить Чехова за присылку его романов?! Была ли тут описка, небрежность или рассеянность, но после этого адресату позволительно было усомниться в том, что автор письма не то что «зачитывался», а вообще раскрывал в то время подаренную ему книгу.

Застрельщиком постановки «Чайки» был Немирович-Данченко, давно и во всеуслышание признававший преимущества этой скандально провалившейся пьесы перед его собственной «Ценой жизни», поставленной в Александринском и Малом театрах с шумным успехом и

¹ Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, с. 115.

² «Ежегодник Московского Художественного театра. 1944», т. I, с. 211.

даже получившей Грибоедовскую премию как лучшая пьеса сезона.

«...чтобы между судьбами этих двух пьес на одних и тех же подмостках на протяжении нескольких месяцев была такая несоизмеримая разница,— надо, чтоб в самом театре было что-то глубоко неблагоприятно,— писал впоследствии «лауреат». — Надо, чтобы старый театр дошел до крайних границ своей выразительности. До тех границ, где круг требований строго замкнут, где совершенно отсутствует свободная художественная атмосфера»¹.

Это написано в позднейших мемуарах. Но в первый же год существования Художественного театра Немирович-Данченко в письме к П. Д. Боборыкину сформулировал положение современного сценического искусства и свою творческую программу совершенно сходным образом, разве что с большим боевым, полемическим задором:

«Вместо широких взмахов *жизненных* наблюдений — на сцене только и видишь виртуозность в повторении старых *чисто сценических* приемов... Чехов тем удобен и приятен для постановки, что у него нет шаблонов, что он не писал для Малого театра и специально для его артистов. Я бы так выразился, что мне приятнее ставить на сцене повесть талантливого беллетриста, чем сценичную пьесу профессионального драматурга, лишенного своего писательского колорита.

...Ярко реальная школа, выдержанный стиль эпохи — вот та новая нота, которую мы стремимся дать искусству. Не Киселев, а Левитан. Не К. Маковский, а Репин. Говорят, мы должны сыграть в сценическом русском деле роль передвижников относительно академии... Так оно и хотелось бы»².

Замечательно выразительны эти параллели с живописью! Причем не только в своем, так сказать, хрестоматийном смысле, когда рождение нового театра сравнивается с известным «бунтом» русских художников в 1863 году против рутины и формализма императорской Академии художеств. Немирович-Данченко «оперирует» уже более современными аналогиями. Так, Киселев в

¹ Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, с. 69.

² Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. 2, с. 157, 158.

годы, когда создавался Художественный театр, был одним из ортодоксальнейших передвижников, а Левитан как раз принадлежал, по выражению М. В. Нестерова, «к пасынкам» передвижничества, к концу века уже сильно потускневшего, окостеневшего и с подозрительностью относившегося ко всему молодому, свежему и необычному в искусстве. (Характерно, что после приведенных выше слов из письма к Боборыкину Немирович-Данченко прибавлял: «Через несколько лет мы сами впадем в рутину, пусть тогда другие продолжают наше дело».)

Известно, что Владимиру Ивановичу стоило большого труда добиться от автора разрешения на постановку «Чайки». Боль от александринского провала была еще остра и свежа.

Когда вспоминают о знаменитой, вызвавшей почти скандал телеграмме, которую Чехов отправил в Художественный театр после триумфа «Чайки» («Сижу в Ялте, как Дрейфус на острове Дьявола»¹), то в ней видят лишь досаду на вынужденное пребывание в Крыму. Но сама Ялта была здесь почти ни при чем и разобиделась на писателя понапрасну и самым провинциальным образом. В чеховских словах глухо, еле слышно звучит другая нота: ведь Дрейфус был жертвой несправедливого приговора, объектом злобной травли! Даже наступившее торжество будило в душе писателя горькие воспоминания. Отмена «приговора» «Чайке» состоялась для ялтинского «узника» слишком поздно.

Те полгода, пока пьеса готовилась к постановке, не легко дались автору.

В сентябре 1898 года он был на репетициях «Чайки» и трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», которой и дебютировал впоследствии новый театр. Чехов сразу оценил новаторский характер режиссуры. «*Mis-en scène*» удивительные, еще не бывалые в России, — писал он таганрогскому знакомому, П. Ф. Иорданову 21 сентября и добавлял внешне бесстрастно: — Между прочим, ставится моя злосчастная «Чайка».

¹ «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова», с. 536.

В несохранившемся чеховском письме той же поры к Немировичу-Данченко были, судя по ответу адресата, какие-то «милые строки», видимо, подбадривающие артистов, которым они и были прочитаны.

12 сентября Немирович-Данченко писал Станиславскому: «Вчера Суворин навязался прийти на репетицию «Чайки» и удивился, как могла эта пьеса возбуждать насмешки в Петербурге. От сцены пьесы Треплева он прямо пришел в восторг, как и от всей пьесы.

Потом оставался с Чеховым почти до 12 часов ночи и хвалил дело»¹.

Владимир Иванович даже затеял какой-то разговор о вступлении Суворина в число пайщиков театра, хотя Чехов, знавший гостя лучше, видимо, советовал не обольщаться внезапным энтузиазмом «старца».

Во всяком случае, уже 27 сентября Немирович-Данченко сообщал в Ялту: «Суворин, как ты и предсказывал, оказался... Сувориным. Продал нас через неделю. На твоих глазах он восхищался нами, а приехал в Петербург и махнул подлую заметку»².

Действительно, сначала «Новое время» известило читателей о том, что слухи, будто Суворин уже пригласил молодую московскую труппу на гастроли в свой петербургский театр (Литературно-артистический кружок), неверны и — мало того! — что «г. Суворин имеет все основания для того, чтобы предпочитать труппу Литературно-артистического кружка всякой другой частной труппе».

А вскоре газета снова ополчилась на слухи, будто репетиции в Художественном театре привели кого-то из суворинской труппы «в такое умиление», что было решено отложить собственную постановку «Царя Федора» и переделать ее по московскому образцу.

«Вам там так нравилось и Вас так сердечно принимали,— писал Суворину Чехов 8 октября,— что поводом к подобной заметке могло послужить какое-нибудь крупное недоразумение, о котором я ничего не знаю. Что произошло?» (XVII, 324). Далее Антон Павлович очень одобрительно отзывался о виденной в Москве репетиции трагедии А. К. Толстого.

¹ Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. 2, с. 141, 142.

² «Ежегодник Московского Художественного театра, 1944», т. 1, с. 112.

Что же действительно произошло? В дело явно вступили малопочтенные соображения конкуренции и само-рекламы. «Новое время» крупными литерами, на видных местах сообщает о близящейся премьере «Царя Федора» в суворинском театре, потом оповещает о ее «блестящем успехе» и щедро перепечатывает хвалебные отзывы столичной прессы. 17 октября с оценкой постановки выступает сам редактор, на следующий день — А. В. Амфитеатров (под псевдонимом Old Gentleman¹). И хотя в спектакле была бесспорная удача — исполнение П. Н. Орленевым главной роли, прославившее этого актера, все-таки как-то неловко — даже сегодня — читать амфитеатровские дифирамбы суворинскому театру в суворинской газете: «День постановки «Царя Федора», понедельник, 12 октября 1898 года, должен быть отмечен белым камнем в календаре русского театра... Это замечательнейший и самый знаменательный для искусства русского спектакль на моей памяти».

О рождении же Художественного театра было сообщено куда будничнее — в постоянной фельетонной хронике «Московская жизнь. Маленькие рассказы», 24 октября (5 ноября), на этот раз называвшейся «Разные разности».

«За последнее время в Москве произошло достаточное количество всяких новостей, и хороших и дурных, и отрадных и огорчительных,—сообщал автор (Н. М. Ежов), скрывавшийся под псевдонимом Не фельетонист,—все эти новости не велики по своему масштабу, но из них есть одна наиболее крупная и принадлежащая к разряду таких, о которых приятно толковать журналисту. Я говорю об открытии «Художественно-общедоступного театра».

Приятно-то приятно, но по всему видно, что на сей раз летопись русского театра может обойтись без «белого камня»! И хотя далее мимоходом говорится, что «первое представление трагедии... «Царь Федор» 14 октября можно уподобить блестящему фейерверку», как-то трудно увязать это с какой-то кисло-снисходительной оценкой театра в целом (быть может, обязанной своим тоном вмешательству петербургской «редактуры?»): «...общий вывод о труппе благоприятный: она умело со-

¹ Старый джентльмен (англ.).

ставлена, особенных талантов в ней нет, но нет ни одной и бездарности; каждый артист играет осмысленно; огромный труд и мучительная работа видна в любом из членов этой труппы; и если эта упорная работа не делает и не может сделать того, что сделает большой талант (едва ли не кивок в сторону Орленева, а тем самым и суворинского театра! — А. Т.), зато есть весьма приятный ансамбль».

Эти брюзгливые ноты звучат и в последующих отзывах о новорожденном театре. «Старый джентльмен» даже открыто сравнил постановку трагедии А. К. Толстого в обоих театрах и, начав с того, что «оба лучше», затем сознался, что ему лично «петербургская постановка симпатичнее», сообщил, что «орленевского *feusacré*¹ в г. Москвине (Федоре в Художественном театре. — А. Т.) все-таки не чувствуется», да и вообще «на сцене московского театра не веет самобытностью таланта», и «содержимое костюмов», то есть актеры много беднее «своих со вкусом подобранных одеяний»².

По иронии судьбы эта категорическая резолюция появилась меньше чем за две недели до триумфа «Чайки», где «содержимое костюмов» показало себя во всем блеске.

Но ведь до тех пор небрежно-снисходительные и вместе с тем скрыто жалящие отзывы известной газеты порядком отравляли и без того напряженную атмосферу, сложившуюся в Художественном театре в результате нескольких неудач, последовавших за первым успехом. Так, в фельетоне «Туманные картины» (28 ноября 1898 г.) все тот же Не фельетонист описывал царящие в природе и жизни Москвы «темные свинцовые облака скуки, уныния, однообразия» и «к месту» присовокуплял: «Легким туманом подернулся наш симпатичный «Художественно-общедоступный театр». Все его новинки отодвигаются дальше и дальше. Говорили, скоро пойдет чеховская «Чайка» — ни слуху, ни духу о «Чайке».

Каково-то было читать это «на острове Дьявола»?

Трудно гадать, был ли в подобных сообщениях некий сознательный злобный умысел, но незаживших

¹ Священного огня (фр.).

² «Новое время», 1898, 6 декабря.

ран-чеховского самолюбия суворинская газета касалась не раз, и прямо-таки с медвежьей грацией. «На будущей неделе,— писалось в ней, например, 7 ноября,— идет «Чайка» Антона Чехова. Разумеется, билеты будут разобраны задолго до спектакля. Московская публика любит Чехова не менее петербургской».

Вроде бы даже благожелательная реклама. Но если вспомнить судьбу «Чайки» у «петербургской публики», в Александринском театре, последняя лестная фраза принимает какой-то двусмысленно-зловещий характер.

Когда же премьера «Чайки» наконец состоялась, «Новое время» поместило на следующий день телеграмму из Москвы: «Только что сыграли «Чайку» А. П. Чехова. Успех колоссальный, вызовы бесконечные...» — без названия театра, давшего жизнь пьесе!

Но может быть, этот телеграфный «конспект» был расшифрован в ближайшие дни, тем более что ведь московский триумф, казалось бы, самым лестным образом подтверждал правоту «Нового времени» в прежних спорах о «Чайке»?

Ничуть не бывало. Как и в случае с «Царем Федором», суворинская газета не торопилась и занималась рекламой бенефиса Яворской (все в том же Литературно-артистическом кружке!), толками о какой-то ничтожной французской комедии, удостоившейся отзыва самого редактора, и т. п.

Недаром артист Художественного театра, исполнитель роли Дорна, а в прошлом таганрогский однокашник Чехова А. Л. Вишневский писал Антону Павловичу: «...возмущен я... на одного *Вашего* *приятеля*, который за целковый продаст, как говорит Аркашка, «отца родного» ...Личность, о которой я говорю, петербуржец и с большим положением и еще с большим карманом».

Намек был прозрачайший. И вот как Чехов «заступился» за Суворина: «...надо знать психологию этого приятеля, чтобы не очень сердиться на него,— писал он 6 января 1899 года Вл. Немировичу-Данченко. — Как бы ни было, приятель за рубль не продаст отца родного, не продаст и за пять рублей, но он дал бы сто тысяч только, чтобы утопить всех, имеющих успех в театре» (XVIII, 16—17).

Так отвечал Чехов на некогда заданный им же вопрос: «Что произошло?»

Несомненно, что это мелкое и своекорыстное отношение Суворина к молодому театру еще больше углубило его расхождение с Чеховым.

Между тем успех «Чайки» должен быть действительно отмечен «белым камнем» в летописи русского театра, не говоря уж об истории самого Художественного.

«Многие судьбы решались тогда — не только одной белокрылой, пронзенной красивой печалью «Чайки». Все ждали решения: и недавно возникший, еще такой шаткий Художественно-общедоступный театр — уцелеть ему или распасться, ничего не свершив; и Чехов — быть ему или не быть драматургом, окончательно отколоться от театра; и новая сценическая метода — оказаться ли ей только вином новым в старых театральных мехах и прокиснуть»¹.

Так писал, вспоминая спектакль 17 декабря 1898 года, театральный критик Н. Е. Эфрос, который в тот вечер первым бросился к рампе, вскочил на стул и начал демонстративно аплодировать.

«С этого вечера, — говорится в мемуарах Станиславского, — между всеми нами и Антоном Павловичем установились почти родственные отношения»².

И сам Станиславский, который, по своему признанию, сначала не понимал пьесы, но потом глубоко «вжился» в нее и создал оригинальную режиссерскую разработку спектакля, сделался с тех пор восторженным поклонником чеховского таланта.

На крыльях «Чайки» Художественный театр поднялся на новую высоту.

«Как бледен и искусствен в сравнении с нею «Царь Федор»!» — писал Чехову А. И. Урусов, и одни эти слова, пусть сказанные давним и восторженным поклонником пьесы, дают представление о масштабе случившегося, когда даже «Царь Федор», прославивший Художественный театр, потускнел перед «Чайкой»³.

«Про тебя продолжают много говорить... «Чайка» производит фурор, только и говорят что о ней... Мы живем около Эрмитажа — театра, и когда идет «Чайка»

¹ «Ежегодник Московского Художественного театра. 1944», т. 1, с. 265.

² «А. П. Чехов в воспоминаниях современников», 1952, с. 308.

³ Цит. по кн.: «Чеховские чтения в Ялте», М., «Книга», 1976, с. 64.

или «Царь Федор», то мимо наших окон извозчики медленно едут непрерывным гуськом, городовые кричат... О тебе говорит вся Москва... Была Федотова (знаменитая актриса Малого театра. — А. Т.), плакала все время и говорила: «Передайте ему, голубчику, что старуха очарована пьесой и шлет ему глубокий поклон»¹.

Так говорилось в письмах М. П. Чеховой, приходивших после премьеры «Чайки» — в конце декабря, январе и феврале.

То же повторилось, когда в октябре театр поставил «Дядю Ваню», хотя на этот раз сама премьера не произвела столь ошеломительного впечатления. «Последнее время не могу читать газеты, надоели с фамилией Чехова; куда ни взглянешь, — всюду А. Чехов», — комически жаловался в письме к «виновнику» Левитан (16 февраля 1900 г.)².

«...я благодарю небо, что, пlying по житейскому морю, я наконец попал на такой чудесный остров, как Художественный театр», — писал сам Антон Павлович А. Л. Вишневскому 3 ноября 1899 года (XVIII, 255). В этих словах и шутка, и искренняя благодарность, и даже скрытая грусть от испытанного прежде.

Жизнь Чехова как бы раздвоилась: между «чудесным островом» и «островом Дьявола», где его все крепче и крепче удерживала быстро прогрессирующая с весны 1897 года болезнь.

Подобных трагических противоречий полон весь последний период жизни писателя.

Незадолго до триумфа «Чайки» 12 октября 1898 года внезапно умер отец Чехова, Павел Егорович. «Мне кажется, что после смерти отца в Мелихове будет уже не то житье...» — писал Антон Павлович сестре 14 октября. «Выскочила главная шестерня из Мелиховского механизма...» — сказано в другом письме (XVII, 332).

Сообщив Л. А. Авилевой о смерти отца, Чехов продолжал: «...после этого усадьба, в которой я жил, потеряла для меня всякую прелесть; мать и сестра тоже уже не захотят жить там, и придется теперь начинать новую жизнь. А так как мне запрещено зимовать на севере, то

¹ М. П. Чехова. Письма к брату А. П. Чехову. М., Гослитиздат, 1954, с. 93, 94—95, 100, 102.

² И. И. Левитан. Письма, документы, воспоминания. М., «Искусство», 1956, с. 102.

свивать себе новое гнездо, вероятно, придется на юге» (XVII, 336).

Чехов решил обосноваться в Ялте.

Между тем материальное положение больного писателя продолжало оставаться крайне непрочным, что и вынудило его торопиться с продажей своих сочинений.

«Что такое Чехов? Ведь это одна из гордостей нашей литературы, одно из самых лучших ее имен, одна из самых лучших ее надежд,— писал А. И. Эртель в сентябре 1898 года. — ...И вот стоило этому крупному молодому писателю серьезно заболеть... стоило ему вследствие этой болезни возыметь нужду в отдыхе, в поездке на юг, в хорошей обстановке... и вдруг оказывается, что надо вести унижительные переговоры о займах, надо искать денег, потому что те самые произведения писателя, которые читаются всей Россией, не в состоянии окупить ему ни отдыха, ни поездки на юг, ни необходимой для больного человека обстановки, тем более что на руках у него еще многочисленная семья»¹.

Огромный, резко возросший успех чеховских произведений побудил известного издателя А. Ф. Маркса купить право на их издание. И по тем временам сумма, предложенная автору, казалась современникам чуть ли не ошеломительно огромной: 75 тысяч.

Педантически въедливые, придирчивые и своекорыстные требования Маркса — в частности, собрать и представить все, Чеховым написанное, без исключения (с указанием времени и места публикации), поставили перед Антоном Павловичем тяжелую задачу, особенно при его добросовестности и аккуратности.

«Это все равно, если б Маркс захотел, чтобы я точно сказал, где, и в какой день, и в котором часу я поймал каждую из всех рыб, какие только я поймал в течение всей своей жизни, я, удивший в своей жизни более 1000 раз,— сердито и вместе с тем юмористически жаловался Чехов в письме к П. А. Сергеевко, ведущему переговоры с издателем, 31 января 1899 года. — ...Ведь я печатался целых 20 лет. Поди-ка сыщи!»

Во время этой скрупулезнейшей подготовки собрания сочинений перед автором впервые с такой ясностью и отчетливостью предстал сделанный им путь.

¹ «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова», с. 522—523.

Оказалось, что предшествующие сборники произведений Чехова были крайне неполным отражением его творчества. «Марксу я уже послал около двухсот рассказов новых, т. е. еще не помещенных в сборниках...» — сообщал Антон Павлович 16 мая 1899 года. При этом надо заметить, что он не включил в собрание очень многое из написанного.

Перед читателем впервые представала столь широкая панорама чеховского творчества — от ранних рассказов, вошедших в первые тома марксовского собрания, до появлявшихся в периодических изданиях новейших произведений писателя — «Дамы с собачкой» и «В овраге».

Характерно, к примеру, явное изменение тона критических статей М. О. Меньшикова, сначала не чуждых обычных для «чеховской» критики упреков.

«Читаю Ваш второй том, — сообщает он автору 22 сентября 1900 года, — и местами млею от удовольствия»¹.

«Чехова я причисляю к великим авторам», — говорится уже в статье о «Мужиках». А вот начало меньшиковской статьи «Три стихии», посвященной повести «В овраге»:

«В конце века литература наша переживает как бы «вторую молодость». Чувствуется заметное оживление в журналах; во всех областях выступил ряд талантов, еще не всеми признанных, но, видимо, с большой будущностью; не сошли со сцены и некоторые прежние, определившиеся дарования. Неустанно работает еще такое могущество, как Лев Толстой, и, видимо, входит в полную силу своих огромных сил Антон Чехов.

...Особенную уверенность в том, что благородное искусство слова еще продержится у нас, дает, конечно, А. П. Чехов. Из «молодых» он один бесспорно крупного, богатырского склада»².

Избрание Чехова почетным академиком в январе 1900 года, совпавшее с его сорокалетием, лишь «запротоколировало» уже сложившуюся репутацию его как одного из крупнейших и авторитетнейших русских литераторов.

¹ ГБЛ, ф. 331, к. 51, ед. хр. 55-в.

² М. Меньшиков. Критические очерки, т. 2. СПб., 1902, с. 101.

Популярность и личное обаяние писателя привлекали к нему великое множество корреспондентов и посетителей. «Переписки у меня очень много,—говорится в его письме В. М. Соболевскому 5 марта 1899 года,—моя комната похожа на почтовое отделение, а люди ходят то и дело; часа нет свободного, хоть беги вон из Ялты».

С одной стороны, этот непрерывный поток писем и паломников в какой-то мере возмещал утраченный с переездом Чехова в Крым контакт с «коренной» русской жизнью.

С другой же, бывшая способность писать в любых условиях ослабевала, и отсутствие возможности сосредоточиться для работы мучило и нервировало. «...Каждый день мне приходится писать около пяти писем, я устаю и раздражаюсь»,—жалуется Антон Павлович брату Михаилу 3 декабря 1899 года, и хотя в сказанном есть элемент самооправдания за разладившуюся переписку с адресатом, но зиждется-то он на самой реальной почве.

«Антоний, епископ Мелиховский, Аутский и Кучукский»,—шутливо подписывается он под одним из писем к сестре (XVIII, 20). И, быть может, нечто в самочувствии героя его будущего рассказа «Архиерей» навеяно собственными ощущениями автора, оказавшегося в положении одного из «иерархов» русской литературы.

«Чехову не нравился его успех. Он боялся своей славы, боялся стать «модным писателем»,—гласит одна из записей И. А. Бунина¹, хорошо знавшего Антона Павловича именно в ялтинский период его жизни.

Тягостность подобной славы и тоска по простору простой жизни, горечь вынужденного отъединения от людей, боль за их скудную жизнь, робость, забитость и вместе с тем явственное ощущение весны, наступающей вокруг, любование трогательными «гонцами» этих перемен, вроде смешной девчонки Кати,—такова атмосфера «Архиерея» (1902).

Рассказ этот занимает в творчестве Чехова исключительно важное место при всей традиционности некоторых его мотивов, зачастую обманывавшей критиков, которые поэтому относили «Архиерея» (как и «Вишневый

¹ «Литературное наследство», т. 68, с. 674.

сад»!) к произведениям, которые «повторяют с меньшей яркостью настроения предыдущих»¹.

И. А. Бунин говорил, что «Архиерей» написан «изумительно». «Критики, кстати, обошли молчанием», — едко заметил он при этом и десятилетия спустя, в набросках книги о Чехове, снова повторил: «...«Архиерей» прошел незамеченным»².

Уже в самые последние годы А. П. Чудаков также упомянул этот рассказ в числе таких шедевров Чехова, анализ которых «почти не встречается в работах о нем»³.

Можно предположить, что это умолчание в какой-то мере объясняется избранным писателем материалом и «заглавной» фигурой, как бы вступающими в некое «противоречие» с привычным представлением о Чехове, юмористически отмеченное самим Антоном Павловичем в записной книжке: «был рационалист, но, грешный человек, любил, когда в церкви звонили».

Однако духовенство и само по себе, и в его взаимоотношениях с другими слоями общества было для Чехова равноправным элементом современной ему русской жизни, заслуживающим внимательного и серьезного наблюдения (это проявилось уже в таких сравнительно ранних рассказах, как «Кошмар» и «Святой ночью»).

В краткой истории последних дней преосвященного Петра, поведенной в «Архиерее», сконцентрировано огромное жизненное сугубо мирское содержание.

Если Чехов не ошибся, сказав однажды о том, что сюжет рассказа занимал его уже пятнадцать лет, то зарождение замысла «Архиерея» по времени почти совпадает со «Скудной историей».

И, пожалуй, что-то близкое профессору Николаю Степановичу проступает в «итогах» жизни преосвященного Петра: «Он думал о том, что вот он достиг всего, что было доступно человеку в его положении, он веровал, но все же не все было ясно, чего-то еще не доставало, не хотелось умирать; и все еще казалось, что нет у него чего-то самого важного, о чем смутно мечталось когда-то...»

Есть что-то знакомое и в том, что лучшие минуты свои, даже больной, архиерей переживает в церкви, во

¹ П. Перцов. Юбилей Чехова, в кн.: «Чеховский юбилейный сборник», М., 1910, с. 272.

² «Литературное наследство», т. 68, с. 407, 667.

³ А. П. Чудаков. Поэтика Чехова, с. 243.

время богослужения (как Николай Степанович в студенческой аудитории, на лекциях), и в горечи отдалений от ближних и ощущения своего одиночества.

Но общая атмосфера рассказа не в пример светлее изображенной в «Скучной истории».

Это может показаться парадоксальным, поскольку главный герой не только умирает, но о нем вскоре «совсем забыли», так что мать, рассказывая о нем, «говорила робко, боясь, что ей не поверят» («И ей в самом деле не все верили», — заключает свой рассказ автор).

«Архиерей» открывается описанием томительной всенощной:

«В церковных сумерках толпа колыхалась, как море, и преосвященному Петру, который был нездоров уже дня три, казалось, что все лица — и старые, и молодые, и мужские, и женские — походили одно на другое, у всех, кто подходил за вербой, одинаковое выражение глаз. В тумане не было видно дверей, толпа все двигалась, и похоже было, что ей нет и не будет конца».

Казалось бы, речь идет только о тягостности всего происходящего для героя и об однообразии окружающего.

Но внезапно сильное впечатление, хотя внешне и кажущееся лишь одним из проявлений смутного состояния архиерея, врывается в эту атмосферу и резко преобразует ее:

«А тут еще вдруг, точно во сне или в бреду, показалось преосвященному, будто в толпе подошла к нему его родная мать Мария Тимофеевна, которой он не видел уже девять лет, и, принявши от него вербу, отошла и все время глядела на него весело, с доброй, радостной улыбкой, пока не смешалась с толпой. И почему-то слезы потекли у него по лицу... Вот вблизи еще кто-то заплакал, потом дальше кто-то другой, потом еще и еще, и мало-помалу церковь наполнилась тихим плачем. А немного погодя, минут через пять, монашеский хор пел, уже не плакали, все было по-прежнему».

Так возникает один из главных мотивов рассказа, в котором сложно сочетаются мысли о бедности жизни — и о ее богатстве, горестное отчуждение героя от людей — и внезапное ощущение той великой общности с ними, какое некогда потрясло героя в рассказе «Студент».

Возвращение преосвященного со всемогущей, когда и природа, и люди — «все было кругом приветливо, молодое, так близко... и хотелось думать, что так будет всегда». И — рядом — глупейшие визиты «сильных мира сего», «бумаги, входящие и исходящие», которые «считались десятками тысяч» и где, прямо в духе Беликова, «ставили священникам, молодым и старым, даже их женам и детям, отметки по поведению», испуг и забитость просителей, робость собственной матери архиерея перед «преосвященным».

Но потом — в час последней в жизни архиерея службы — происходит его приобщение к чему-то, уходящему корнями в историю и «кроной» — в будущее:

«...читая, он изредка поднимал глаза и видел по обе стороны целое море огней, слышал треск свечей, но людей не было видно, как и в прошлые годы, и казалось, что это все те же люди, что были тогда, в детстве и в юности, что они все те же будут каждый год, а до каких пор — одному богу известно».

За внешней близостью этой картины к той, с которой начинается рассказ, кроется глубочайшее различие: то, что угнетало однообразием, претворилось в образ непреходящести, вечности жизни.

И тот же лирический гимн во славу «младой жизни» и «равнодушной природы» звучит после рассказа о смерти преосвященного Петра: «А на другой день была пасха... гулкий, радостный звон с утра до вечера стоял над городом, не умолкая, волнуя весенний воздух; птицы пели, солнце ярко светило... одним словом, было весело, все благополучно, точно так же, как было в прошлом году, как будет, по всей вероятности, и в будущем» (трудно не почувствовать здесь перекличку с мыслями героя об окружающих и слушавших его в церкви людях: «...они все те же будут каждый год, а до каких пор — одному богу известно»!).

А. П. Чудаков пишет, что в «Архиерее» «обнаженно представлена» «неизменность бытия, его независимость от частных событий и судеб», и, цитируя тот же отрывок, заключает: «Да и сама жизнь преосвященного Петра — оставила ли она след, изменила ли что-нибудь в последующем?»¹

¹ А. П. Чудаков. Поэтика Чехова, с. 215, 216.

Однако ведь «неизменность бытия» не является в рассказе чем-то однозначно-отрицательным, а понимается в просветленно-элегическом, пушкинском смысле. В сюжете «печального» чеховского рассказа ощутимо движение жизни, ее неистребимость, сопротивление всему, что давит и сковывает ее.

Прошрое и настоящее героя, его воспоминания, мысли, чувства возникают перед нами в меняющемся освещении, в игре солнечных бликов и набегающих теней, что естественно, вполне реалистически мотивируется «перепадами» настроения недомогающего человека.

Его силы и надежды то кажутся полностью иссякшими, канувшими «в тумане» прошлого, похороненными тягостными буднями церковного сановника, то внезапно воскресают, когда, слушая пение, он ощущает, что его «и в настоящем волнует все та же надежда на будущее, какая была и в детстве, и в академии, и за границей».

«Как они сегодня хорошо поют! — думал он, прислушиваясь к пению. — Как хорошо!»

Но это *поет* его собственная, живая душа.

Смерть преосвященного Петра, разумеется, не потрясает мир, и легенда, которой кажется жизнь архиерея недоверчивым слушателям его матери, совсем негромка.

Он уходит из жизни просто, как большинство смертных, неслышно растворяясь в памяти ближних и тех, кто внимал ему, когда он «чувствовал себя деятельным, бодрым, счастливым», исполняющим свой долг перед людьми.

Но, быть может, прав сказавший (не только за себя лично, великого поэта Александра Блока, но и за каждого из живших и живущих):

Но верю — не пройдет бесследно
Все, что так страстно я любил,
Весь трепет этой жизни бедной,
Весь этот непонятный пыл!

Жизнь менялась вокруг Чехова, сначала, казалось, еле заметно, неслышно, вызывая порой даже обманчивое и тоскливое чувство ее мнимой неподвижности, но потом — все острее и осязательнее.

В литературе этот убыстряющийся темп нашел, пожалуй, наибольшее соответствие в судьбе Максима Горького с его головокружительно росшей популярностью. Уже выход в 1898 году двух томов его «Очерков и рассказов» вызвал многочисленные критические

отклики и огромный читательский интерес. Характерно, что регулярно пополнявший городскую библиотеку родного Таганрога Чехов 20 ноября 1898 года сообщал как о чем-то само собой разумеющемся и, бесспорно, ясном адресату: «Скоро я пришлю повести Горького» (XVII, 362).

Переписка, завязавшаяся между писателями как раз в это же время (октябрь—ноябрь 1898 г.), говорит о взаимной симпатии и интересе.

Посылая Чехову свои книги, Горький выражал восторг перед его «удивительным талантом... тоскливым и за душу хватающим, трагическим и нежным, всегда таким красивым, тонким». В свою очередь, Чехов увидел в рассказах Горького «талант несомненный и притом настоящий, большой талант»¹.

Личное знакомство, состоявшееся в Ялте в марте 1899 года, упрочило расположение обоих писателей друг к другу. Чехова многое привлекало в его новом знакомце. Думается, что он был для Антона Павловича не только «очень талантлив и очень симпатичен как человек» (из письма к А. Б. Тараховскому от 15 февраля 1900 г.), но воплощал в своей личной и литературной судьбе, в характере своей общественной деятельности и взаимоотношений с читательской аудиторией нечто новое, знаменательное и симптоматичное для меняющегося времени.

Даже остерегаясь распространенной тенденции: на основе факта близкого знакомства и дружеских взаимоотношений писателей отождествлять их общественно-литературные позиции, нельзя, однако, не оценить быстро возникшее доверие Чехова к Горькому.

Прошел лишь месяц с немногим после их первой встречи (19 марта), когда Антон Павлович уже писал своему недавнему знакомому: «Из Петербурга получаю тяжелые, вроде как бы покаянные письма, и мне тяжело, так как я не знаю, что отвечать мне, как держать себя. Да, жизнь, когда она не психологическая выдумка, мудреная штука» (XVIII, 139).

Речь шла о письмах от Суворина. Во время волнений в Петербургском университете в начале 1899 года он выступил в «Новом времени», пытаясь оправдать ре-

¹ «М. Горький и А. Чехов». Переписка, статьи, высказывания, с. 23, 26.

прессии против молодежи и взвалить всю вину на студентов.

«Ваши письма («Маленькие письма» Суворина в газете. — А. Т.) о беспорядках, — писал Чехов 4 марта 1899 года, — не удовлетворили — это так и должно быть, потому что нельзя печатно судить о беспорядках, когда нельзя касаться фактической стороны дела. Государство запретило Вам писать, оно запрещает говорить правду, это произвол, а Вы с легкой душой по поводу этого произвола говорите о правах и прерогативах государства — и это как-то не укладывается в сознании. Вы говорите о праве государства, но Вы не на точке зрения права».

Поведение Суворина вызвало всеобщее возмущение, массовый бойкот его газеты и даже разбиралось в суде чести Комитета Союза взаимопомощи русских писателей.

Еще до приезда в Ялту и встречи с Чеховым Горький написал «Открытое письмо А. С. Суворину», появившееся в третьей, мартовской книжке журнала «Жизнь». В нем было процитировано появившееся в газете «Курьер» письмо Суворину французского публициста М. Делиня, в частности, ссылавшегося на отрицательное отношение Чехова к поведению «Нового времени» в деле Дрейфуса.

Подобное использование Делинем частной беседы с писателем, происшедшей во Франции, рассердило Антона Павловича. И новое упоминание об этом эпизоде в «Жизни» вряд ли казалось ему уместным.

Однако сделал это не политиканствующий журналист, а писатель и человек, Чехова заинтересовавший, привлечший свежестью своих произведений, суждений и поступков.

«Целыми днями толкуем, спорим...» — сообщал Горький жене¹ через две недели после знакомства с Антоном Павловичем.

Есть в «Архиерее» прелестная сценка, когда к герою привозят племянницу Катю, чье появление в доме как бы сливается с наступающей в природе весной:

«Во время обеда в окна со двора все время смотрело весеннее солнышко и весело светилось на белой ска-терти, в рыжих волосах Кати. Сквозь двойные рамы слышно было, как шумели в саду грачи и пели скворцы.

¹ Архив А. М. Горького, т. V. М., Гослитиздат, 1955, с. 62.

...А Катя не мигая глядела на своего дядю, преосвященного, как бы желая разгадать, что это за человек. Волоса у нее поднимались из-за гребенки и бархатной ленточки и стояли, как сияние, нос был вздернутый, глаза хитрые. Перед тем как садиться обедать, она разбила стакан, и теперь бабушка, разговаривая, отодвигала от нее то стакан, то рюмку».

Появление юного существа, полного сил и не очень расчетливо применяющего их, изображено здесь с явной нежностью. Смешно было бы проводить излишне прямолнейную параллель, но нечто общее у этой картинки с первым «горьковским» эпизодом чеховской биографии есть.

Новый знакомец «разбил стакан», уже изрядно треснувший.

Как раз в пору появления Горького в Ялте Чехов получил письмо от Анны Ивановны Сувориной, где та пеняла ему на равнодушие к огорчениям ее мужа и заключала: «Да, если бы Вы были его другом, или просто любили его, Вы бы не молчали в эти тяжелые для него дни. Но Вы его не друг, это я вижу ясно... воображаю, если бы Вы были на его месте, что он бы писал и делал»¹.

Но даже это мелодраматическое обращение не проняло «неблагодарного». В своих письмах к Суворину он вежливо и непреклонно утверждает, что ничего неожиданного в случившемся нет и что «Новое время» само во всем повинно.

«...Наше общество утомлено, от ненавистничества оно ржавеет и киснет, как трава в болоте, и ему хочется чего-нибудь свежего, свободного, легкого, хочется до смерти», — напишет он Суворину позже, 8 января 1900 года.

Это сказано в объяснение, почему имеет успех одна либеральная газета (и не имеет — «Новое время»!), но, в сущности, это оценка изменения общественного настроения вообще — отлива от «ненавистничества», олицетворяемого шакальим «зверинцем «Нового времени», и тяги к тому «свободному, свежему, легкому», что в преддверье и на заре нового века связывается с произведениями и самой личностью молодого Горького.

¹ ГБЛ, ф. 331, к. 59, ед. хр. 7. Письмо от 21 марта 1899 г.

«ЧЕТВЕРТЫЙ АКТ»

1. «О, КАК ИГРАЕТ МУЗЫКА!»

«Итак, я все еще в Ялте,—говорится в чеховском письме А. И. Урусову 1 февраля 1899 года.—Теперь вечер. Ветер дует, как в четвертом акте «Чайки», но ко мне никто не приходит, а, напротив, я сам должен буду уйти после десяти, надевши шубу» (XVIII, 54).

Как это часто бывает у Чехова, проглянувшее признание тут же как бы «компрометируется» шуткой: слова об одиночестве заслоняются нарочито подробным описанием своего предстоящего ухода.

И все же сказанное звучит теперь для нас как своего рода музыкальный ключ к пониманию многого в Чехове этих лет:

Ялта. Вечер. Четвертый, последний акт.

«Я чувствую, как я здесь не живу, а засыпаю или все ухожу, ухожу куда-то без остановки, бесповоротно, как воздушный шар» (XVIII, 383).

Это потрясающее своим сдержанным драматизмом определение собственного состояния следует в письме к В. Ф. Комиссаржевской (25 августа 1900 г.) за полушутливым намерением пожить в Петербурге — «потрепать свою особу». Да и высказано оно в письме к человеку, не очень близкому. Что же касается будущей жены, О. Л. Книппер, то ей в эти же дни сообщается совершенно буднично: «Был немножко нездоров, а теперь ничего, опять повеселел» (XVIII, 384).

Несколько раньше, когда можно было предполагать, что адресат не будет слишком близко принимать к сердцу кое-что из написанного, Антон Павлович в форме дружеского выговора за неоправданную, на его взгляд, хандру актрисы приоткрыл и собственное настроение: «Я — другое дело. Я оторван от почвы, не живу полной жизнью, не пью, хотя люблю выпить; я люблю шум и

не слышу его, одним словом, я переживаю теперь состояние пересаженного дерева, которое находится в колебании: приняться ему, или начать сохнуть?» (письмо от 10 февраля 1900 г.).

И все-таки он «принялся»: даже в письме к Комиссаржевской после слов о воздушном шаре воинственно и упрямо следует: «А пьесу все-таки пишу...» (XVIII, 383).

— А все-таки она вертится...

У новой чеховской пьесы, можно сказать,— две родины: не только ялтинский «остров Дьявола», но и «чудесный остров» Художественного театра.

Она рождается в атмосфере окрепшей уверенности в возможности достойного воплощения своих драматургических замыслов, в атмосфере нетерпеливого ожидания пьесы театром, даже известного «понукания», «поторапливания» автора к работе. И сам Антон Павлович, еще только задумывая пьесу, уже как бы проецирует ее именно на сцену, на условия Художественного театра и оттуда ждет «пищи для вдохновения».

«Пьесы, о которой мы говорили на Малой Дмитровке, все еще нет,— пишет он А. Л. Вишневскому 8 октября 1899 года,— и, вероятно, нескоро она будет написана».

И хотя далее он (вероятно, дипломатически) сожалеет, что она не поспеет к бенефису Г. Н. Федотовой, из дальнейшего ясно, какой театр способен сейчас «зарядить» его творческой энергией:

«Это письмо Вы получите незадолго до первого представления «Дяди В(ани)». Как мне досадно и горько, что я не могу быть со всеми Вами, что и репетиции и спектакль пропадут для меня почти даром... между тем для меня достаточно было бы побыть на репетициях, чтобы зарядиться, приобрести опыт и засесть за новую пьесу» (XVIII, 240—241).

И первые очертания будущей драмы появляются именно в письмах к «художникам»: «У меня есть сюжет «Три сестры»...» (В. И. Немировичу-Данченко, 24 ноября 1899 г.); «Пьесу я пишу, уже написал много... Называется она «Три сестры» (как Вам уже известно), для Вас приготавливаю роль инспектора гимназии, мужа одной из сестер. Вы будете в форменном сюртуке и с орденом на шее» (А. Л. Вишневскому, 5 августа 1900 г.).

Вряд ли случайно и то, что этот бурный приступ к пьесе предпринят, очевидно, вскоре после весенних, апрельских гастролей Художественного театра в Крыму. Мечта, высказанная в письме к Вишневскому, — «побыть на репетициях, чтобы зарядиться», — сбылась. Да и вся атмосфера приподнятости, смелых надежд, нетерпеливого порыва к будущему, исходившая от труппы молодого театра, была заразительна.

По воспоминаниям К. С. Станиславского, именно тогда Чехов повторял, что «театр вообще очень важная вещь в жизни и... непременно надо писать для театра».

«Он, — пишет Станиславский об Антоне Павловиче, — напоминал... точно дом, который простоял всю зиму с заколоченными ставнями, закрытыми дверями... И вдруг весной его открыли, и все комнаты засветились, стали улыбаться, искриться светом».

Когда читаешь эти строки, невольно вспоминаешь праздничное, именинное утро, которым начинаются «Три сестры».

«...весна, море, веселье, молодость, поэзия, искусство — вот атмосфера, в которой мы в то время находились», — заключает Константин Сергеевич¹.

Много лет спустя, работая над книгой о Чехове, И. А. Бунин выписал эту цитату и снабдил ее лаконичным комментарием: «Мало ли о чем мечтают русские люди, когда им хорошо, — прибавлю я»².

Нужно ли видеть в этой реплике один лишь скептический старческий вздох? Или Бунин, хотя и не любил чеховских пьес, вдруг взглянул на пестрое праздничное сборище, в котором сам принимал бурное участие, не только из последнего «акта» своей жизни, но глазами автора «Трех сестер»?

Конечно, компания, собравшаяся в Ялте, являла собой цвет русского искусства. Однако Чехову и прежде не раз случалось оказываться в кругу людей, может быть, не столь блестящих, но бесспорно интересных, талантливых, подающих немалые надежды.

В воспоминаниях М. П. Чехова упоминается общество, сложившееся в начале 80-х годов в Воскресенске, где учительствовал тогда Иван Павлович и летом жил

¹ «А. П. Чехов в воспоминаниях современников», 1960, с. 386, 389, 390.

² «Литературное наследство», т. 68, с. 648.

будущий писатель. Стоявшей там артиллерийской батареей командовал полковник Маевский, семья которого, по словам мемуариста, «давала тон всей жизни в Воскресенске». И, говоря о батарее Маевского, Михаил Павлович замечает в скобках: «Три сестры»¹.

— Какие-то живые подробности и краски, по-видимому, действительно почерпнуты для пьесы и отсюда.

«Точно на подбор»², по выражению М. П. Чехова, собрались люди и в Бабкине.

Не менее интересны, хотя и в другом роде, были хозяева Луки — Линтваревы, в том числе три сестры — два врача и учительница.

«Линтвари» — все вместе или порознь — часто упоминаются в переписке Чехова. Для нашей темы представляет определенный интерес, что незадолго до начала работы над пьесой Н. М. Линтварева гостила у Антона Павловича в Ялте (так же как прежде в Богимове и Мелихове).

То, что долгое общение с этой семьей, вероятно, не прошло без следа для созревания замысла пьесы, как мне кажется, подтверждается и одним чеховским письмом, пусть даже почти десятилетней давности:

«Я хотел бы, чтоб умная и милая линтваревская семья не прожила свой век зря. Линтваревы — прекрасный материал; все они умны, честны, знающие, любящие, но все это погибает даром, ни за понюшку табаку, как солнечные лучи в пустыне» (П., 3, 42).

Перед нами — как бы первый проблеск будущего сюжета.

«Пишу не пьесу, а какую-то путаницу», — сообщал О. Л. Книппер Чехов (14 августа 1900 г.), работая над «Тремя сестрами». И эта кажущаяся жалоба в чем-то отражает сам принцип сложного сочетания, контрапункта многообразных лиц, сцепления и отталкивания характеров, контрастность или параллелизм судеб.

Переливчатость, живая изменчивость чеховских красок, отблески, которые они бросают друг на друга, таковы, что давали основания для самых разных, подчас абсолютно противоположных суждений об авторском замысле — от утверждений о беспросветном пессимизме пьесы, горькой усмешке над жизнью до полного отожде-

¹ «А. П. Чехов в воспоминаниях современников», 1960, с. 84, 85.

² Там же, с. 87.

ствления авторской идеи с тем или иным бодрым пророчеством какого-либо из героев.

Однако не кроется ли и прелесть пьесы, и секрет ее долголетия именно в этой «непокрываемости» ее смысла и авторской философии какой-либо однозначной формулой?

Настроение первого акта «Трех сестер» в чем-то напоминает мажорную первую главку «Ионыча» и начало «Учителя словесности».

Весенний день совпал с «оттаиванием» семьи Прозоровых от постигшего ее год назад несчастья — смерти отца, и с влюбленностью Андрея Прозорова и Тузенбаха, и с появлением в доме нового, свежего человека — подполковника Вершинина.

Заветная мечта Прозоровых — вернуться в Москву. Для них это не просто переезд, связанный с обычными житейскими планами. Это возвращение на родину, и даже не просто на географическую, а на «родину души», пользуясь выражением Короленко, возвращение к какой-то иной жизни, овеянной счастливыми воспоминаниями детства и юной, беспечной поры.

В своей интересной, хотя и во многом спорной статье о «Трех сестрах» поэт Иннокентий Анненский очень тонко уловил и все богатство, и всю смутность мечты сестер:

«В сущности, они почти ничего даже и не запомнили оттуда целиком. Москва для них, может быть, только слово. Но что же из этого? Тем безумнее они ее любят... для них Москва светится. В Москве, видите ли, все окна залиты мягким, розовым отблеском, не поймешь только, вечерней или утренней зарей»¹.

Отблеск этой мечты и зовет, и убаюкивает, и утешает, и тревожит. В «Москве» Прозоровых Андрей станет профессором университета, а сестры будут счастливы... как? — неизвестно, да и не важно!

Во всяком случае, в этой «Москве» нет Протопопова из земской управы, которым сестры справедливо гнушаются, но именно он в реальном, а не в мечтательном будущем станет начальником Андрея и любовником его жены, Наташи. И самой Наташи в «Москве» нет, как

¹ И. Ф. Анненский, Книга отражений. СПб., изд. бр. Башмаковых, 1906, с. 155.

нет и гимназии, службой в которой тяготится Ольга, и Машиного мужа Кулыгина.

Есть что-то наивное, детски простодушное в планах, которые строят сестры:

«Ольга. Маша будет приезжать в Москву на все лето, каждый год».

«Ирина. Бог даст, все устроится».

Эта вера сестер в скорую, счастливую, сказочную перемену в их судьбе в Москве как бы находит себе дополнительную опору в характере и речах их нового знакомого — Вершинина. Впрочем, он и не совсем новый: он бывал у них в прежнем, московском доме, знал покойного отца.

«Из Москвы? Вы из Москвы?.. Александр Игнатьевич, вы из Москвы... Вот неожиданность!» — радостно восклицает Ирина. Это как бы посланец — то ли из счастливого прошлого, то ли из вожделенного будущего.

«Мне у вас так хорошо!» — скажет он, попав к Прозоровым на праздничный именинный завтрак. И сестрам тоже хорошо с ним!

Он — свой, его душа отзывается на те же, высказанные или даже не высказанные вслух, мысли и чувства, которые живут в кругу Прозоровых и их ближайших знакомых.

«Барона кашей не корми, а только дай ему пофилософствовать», — характерно поддразнивает Тузенбаха Соленый. И ясно, что разговоры, подобные завязавшемуся с приходом Вершинина, здесь не редкость. Тут «дают пофилософствовать».

В реплике штабс-капитана Соленого, пожалуй, проглядывает ревнивая, досадливая догадка, что «философствования» Тузенбаха как раз и делают его более своим в этом доме, как бы приближают его к Ирине, образуют своеобразный дуэт с ее наивно-мечтательными порывами. Соленый, видимо, остро и горько чувствует то, в чем Тузенбах признается Ирине наедине: «У меня страстная жажда жизни, борьбы, труда, и эта жажда в душе слилась с любовью к вам...»

Другой влюбленный, Андрей Прозоров, скупее и сдержаннее, но, в сущности, признается в тех же чувствах, смутных и светлых, какие испытывают сестры:

«Я всю ночь не спал и теперь немножко не в себе, как говорится. До четырех часов читал, потом лег; но

ничего не вышло. Думал о том, о сем, а тут ранний рассвет; солнце так и лезет в спальню».

Это их общее самочувствие. «Сегодня утром проснулась, увидела массу света... и радость заволновалась в моей душе...» — говорит Ольга. «Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы», — отзывается Ирина.

Тузенбах — старший из этих мечтателей, и, как ни будоражит его любовь, в его надеждах меньше, так сказать, от физиологического ощущения молодости и больше чуткости к жизни вообще.

В душевном «пейзаже» Андрея и Ирины безоблачно («Солнце так и лезет в спальню... широкое голубое небо и... большие белые птицы»).

Тузенбах уже предчувствует нечто иное:

«Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку».

Можно, конечно, улыбнуться над наивными представлениями прекрасногодушного барона об истинных масштабах и характере этой бури, которая в его мечтах выглядит скорее как большая весенняя уборка в доме.

Исследовательница театра И. Соловьева, говоря об исполнении этой роли В. И. Качаловым, пишет об открытости Тузенбаха переменам¹.

И как характерно, что даже несколько лет спустя, когда уже пронесся первый шквал — революция 1905 года, — давший иную меру для гаданий о будущем, и когда Александр Блок писал о «строгих волнах» грядущих событий, которые «может быть... разобьют в щепы все то тревожное, мучительное и прекрасное, чем заняты наши души»², эта «открытость переменам» тем не менее оставалась примечательной чертой и самого автора этих слов, и многих подобных ему русских интеллигентов.

В предвидении этих грядущих перемен Тузенбах, никогда не работавший, готов трудиться, как Ольга — раздать все вещи погорельцам («Нянечка, милая, все отдавай. Ничего нам не надо, все отдавай, нянечка...»),

¹ «Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр», с. 116.

² А. Блок. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, с. 222.

В живых, изменчивых красках пьесы было бы жестокой ошибкой проглядеть и эту, органически входящую в сложный спектр чеховского замысла. М. Горький, увлекаясь и переосмысляя замысел Чехова по-своему, писал о «жалком бароне Тузенбахе» (словно уже выкраивая из этой судьбы собственного Барона в «На дне»!). Вероятно, к Тузенбаху, так же как и к Вершинину, относится, в частности, горьковское замечание, что Чехов «не любил разговоров на «высокие» темы — разговоров, которыми... милый русский человек так усердно потешает себя, забывая, что смешно, но совсем не остроумно рассуждать о бархатных костюмах в будущем, не имея в настоящем даже приличных штанов»¹.

При всей справедливости последнего иронического замечания и при его, в определенной мере, созвучности всегдашней чеховской антипатии к громким словам на высокие темы (но отнюдь не к самим высоким темам), оно не во всем учитывает реальную специфику именно старой русской интеллигенции, составлявшую одновременно силу и слабость ее.

Действительно, эта интеллигенция нередко мечтала о «бархатных костюмах в будущем» — о неких туманно-благородных формах жизни, хотя, казалось, «под руками» у нее был испытанный «покрой» вполне «приличных штанов» на западноевропейский, буржуазный манер².

И тоска, неудовлетворенность, метания, даже ошибки некоторой части русской интеллигенции происходили не от простой житейской неприспособленности, а от высоких требований к себе и к жизни.

В частности, как справедливо говорит И. Соловьева как раз о «Трех сестрах», «чеховские герои маются тем, что у них не выходит жизнь, как художники маются тем, что у них не выходит задуманное. Творческая мука, когда ты в бессилии, в беспомощности, в ощущении того, что все не то и не так, падаешь духом, — мука, которая органически непонятна крепким, полным неиссякаемой бодрости бездарностям...»³.

¹ «М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания», с. 131.

² «Что такое для нас, русских, социальная эволюция? Это — процесс замены посконных штанов приличными брюками...» — возглашает «трезвый» делец Варавка в «Жизни Клима Самгина» (М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 19, с. 266).

³ «Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр», с. 108.

Исследовательница напоминает в этой связи о той озлобленной реакции на постановку чеховской пьесы, которую проявила газета Суворина.

«В нововременских выпадах был своеобразный (этой газете вообще весьма присущий) провокационный «демократизм», — остроумно определяет И. Соловьева. — Мы-то с вами на медные деньги выучились, носом землю рыть пришлось, чтобы выбиться, а они горя не видали, эти генеральские дочки и бароны, — вот и недовольны всем на свете, все им не то и не так. Духовность провокационно приравнивается барству, неудовлетворенность объясняется коротко и хамски: «зажрались» и «распустили»¹.

По утверждению автора нововременской статьи «Трагедия на пустом месте», сестры Прозоровы «ищут чего-то лучшего, но чего, понять мудрено».

Любопытно поставить эту позицию в связь с отношением той же газеты к народолюбцам в 1881 году, когда, как сказано в одной статье И. Соловьевой и В. Шитовой, «все напряжение раздумий, взрыв их, отозвавшийся взрыву первоапрельских бомб... «Новое время» снимало одним вечным ответом в хамско-риторической форме вопроса: а чем им (народолюбцам. — А. Т.) плохо было? Чего им больше всех надо?»²

Отголоски этих высоких мук и предвестие новых слышны с первого же акта пьесы, когда в ее ясном, весеннем, праздничном «небе» вдруг возникают облака или пока еще облачка.

Внося последние поправки в пьесу, Чехов трижды перебивает лирические мечтания сестер о Москве и счастье вторжением голосов спорящих между собой офицеров:

«Ольга. ...радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно.

Чебутикин. Черта с два!

Тузенбах. Конечно, вздор».

(«...оказалось, все вздор, все вздор...» — заплачет в третьем акте Ирина).

«Ольга. Да! Скорее в Москву.

Чебутикин и Тузенбах смеются».

¹ «Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр», с. 116.

² «Вопросы литературы», 1977, № 2, с. 179.

«Ольга. ...мне кажется, если бы я вышла замуж и целый день сидела дома, то это было бы лучше.

Пауза.

Я бы любила мужа.

Тузенбах (*Соленому*). Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать».

А. Роскин обращал внимание на «чуть зловещие оттенки» этих неожиданных столкновений двух параллельных разговоров, говоря об этом как о «легких, едва уловимых предзнаменованиях»¹.

Даже в «трио» самих сестер есть явная разноголосица.

«Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги,— упивается вдруг открывшимися ей истинами Ирина. — Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни, или пастухом, или учителем, который учит детей...»

Как будто не звучали только что в этой же комнате жалобы Ольги:

«Оттого, что я каждый день в гимназии и потом даю уроки до вечера, у меня постоянно болит голова и такие мысли, точно я уже состарилась. И в самом деле, за эти четыре года, пока служу в гимназии, я чувствую, как из меня выходят каждый день по каплям и силы и молодость».

Маша же вообще никак не участвует в разговоре сестер о Москве, и ее черное платье кажется трауром не только по отцу, но и по всем надеждам на счастье.

Если бы дело происходило в какой-нибудь другой семье, то в мечтах Ольги о семейной жизни можно было бы даже заподозрить то ли упрек, то ли ехидную шпильку по Машиному адресу за то, что она не ценит своего Кулыгина.

Но в доме Прозоровых такое невозможно. Значит, это — просто мысли, мечты вслух, как-то наивно, по-детски не соотнесенные с реальностью даже в тех случаях, когда, казалось бы, такое сопоставление напрашивается само собой. Чего вроде проще Ирине сравнить свои грезы о сладости учительского труда с проходя-

¹ А. Роскин. А. П. Чехов. Статьи и очерки. М., Гослитиздат, 1959, с. 361.

щей у нее на глазах жизнью старшей сестры или со скучнейшей фигурой Кулыгина!

Ведь последний тут как тут, как будто подтверждая, а в сущности, объективно, едва ли не зло передразнивая Иринин монолог:

«Я вчера работал с утра до одиннадцати часов вечера, устал и сегодня чувствую себя счастливым».

Есть какой-то определенный смысл в том, что, когда Ирина и Тузенбах испытывают «тоску по труду», уже вкусившая его Ольга никакого удовлетворения от этого не испытывает, и только ограниченнейший Кулыгин громко и самодовольно вещает о своей работе и усталости (впрочем, и то — едва ли не в подражание директору, который как раз накануне «удостоил» его доверительной «жалобой»: «Устал, Федор Ильич! Устал!»).

Любопытно, что в вершининских мечтах как-то скрадываются те усилия, тот труд, которые потребуются для достижения счастливого будущего.

«Через много лет, вы говорите, — подхватывает было его размышления Тузенбах, — жизнь на земле будет прекрасной, изумительной. Это правда. Но, чтобы участвовать в ней теперь, хотя издали, нужно приготовиться к ней, нужно работать...»

«Вершинин (встает). Да. Сколько, однако, у вас цветов!»

Как будто он внезапно утерял интерес к разговору — или, как и другие герои, больше слышит себя, чем собеседников.

И есть нечто жалкое в том, что Вершинин оправдал-таки смешливое предсказание Тузенбаха перед его визитом к Прозоровым: «...везде говорит, что у него жена и две девочки. И здесь скажет».

В самом деле, после всей патетики предшествующих монологов его рассуждение о том, что, если бы начать жизнь снова, «начисто», внезапно и крайне буднично завершается:

«У меня жена, двое девочек, притом жена дама нездоровая и так далее и так далее, ну, а если бы начинать жизнь сначала, то я не женился бы... Нет, нет!»

Этим жалобно дребезжащим звуком обрывается музыка вершининских мечтаний в первом акте, чтобы смениться темой торжествующей, самодовольной пошлости, вступающей на сцену вместе с Кулыгиным.

Между отзвучавшими монологами Вершинина о будущем и тем презентом, который преподнес Кулыгин имениннице Ирине, есть некая подспудная ироническая связь.

Говоря о том, что «умным, образованным» людям вроде Прозоровых не скоро будет дано добиться какого-то перелома в жизни, Вершинин добавлял:

«...но все же вы не исчезнете, не останетесь без влияния; таких, как вы, после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и так далее, пока, наконец, такие, как вы, не станут большинством».

И вот Кулыгин вручает Ирине свою историю местной гимназии со словами: «В этой книжке ты найдешь список всех, кончивших курс в нашей гимназии за эти пятьдесят лет».

Вряд ли случайно, что романтически-неопределенные упования Вершинина на прогресс оказываются в ближайшем соседстве с мертвенно-формалистическим, как надо полагать, отчетом Кулыгина о плодах местного образования за полвека (цифра, уже в какой-то мере сопоставимая со сроками, которыми оперирует Вершинин).

На оптимистические пророчества как бы падает некая мрачная тень. Список выпускников за пятьдесят лет производит впечатление какого-то громадного кладбища — даже не столько людей, сколько надежд.

Один из этого списка, Андрей Прозоров, воскликнет впоследствии:

«...сто тысяч жителей, и ни одного, который не был бы похож на других, ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем, ни одного ученого (которым думал стать он сам! — А. Т.), ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека, который возбуждал бы зависть или страстное желание подражать ему...».

Возможно, что в этой инвективе есть преувеличение и что она, вместе с пылким осуждением города и даже самоосуждением героя, содержит в то же время и некий элемент самооправдания: ибо, если *все* таковы, твоя собственная серость, выцветание, вялость маскируются, скрадываются на общем бесцветном фоне.

И все же в словах Андрея много горькой правды.

Кулыгин как бы возвращает раз мечтавших, каждый о своем, героев на грешную землю.

Сам он — близкий родственник Беликова. Опасливые оговорки так и скачут с его языка. Характерно уже то, что, поздравляя Ирину, он желает ей «всего того, что *можно* пожелать девушке твоих лет» (курсив мой. — А. Т.).

Та же боязливая опора на разрешение, сторожкое прощупывание «топкой» почвы (не сделать бы опрометчивого шага!) ощущаются и в его радостном сообщении: «Сегодня, господа, воскресный день, день отдыха, будем же отдыхать, будем веселиться каждый соответственно со своим возрастом и положением».

Это не речь свободного человека, а тщательно построенная цепь логических доводов, *оправдывающая* отдых и веселье: воскресенье это не будни, в этот день *положено* отдыхать и веселиться, но — соответственно...

«Маша меня любит. Моя жена меня любит», — тоже логично! Вторая фраза «объясняет», «обосновывает», «мотивирует» первую: все — на законном основании! («Наш директор говорит: главное во всякой жизни — это ее форма...»)

И в то же время подсознательно здесь звучит то ли заклинание какого-то своенравного духа, ощущаемого им в жене, то ли стремление успокоить, убедить самого себя, что все в порядке. «Самый добрый, но не самый умный», Кулыгин, однако, может ощущать Машино недовольство тем существованием, которое он ведет и приемлет, а она считает «жизнью проклятой, невыносимой».

Может быть, неосознанно он хватается за директорскую «философию» как за успокоительные капли: «Что теряет свою форму, то кончается — и в нашей обыденной жизни то же самое». Ведь пока у него «форма» семейной жизни не нарушена, — значит, все в порядке.

Характерный пример той игры живых красок, о которой мы говорили!

«Я часто думаю, — скажет Кулыгин в третьем акте — если бы не Маша, то я на тебе б женился, Олечка. Ты очень хорошая... Замучился».

Что это — празднословие «самого доброго, но не самого умного» свойства: хотел сказать комплимент, а угодил в самое больное место женщины (вспомним ее признания в начале пьесы!)?

Или невольное, окольное признание негладкости своей семейной жизни? «Замучился» — от бессонной

ночи: во время пожара или по другой, давней причине?

И снова — мотив самоуспокоения в разговоре с Машей:

«Жена моя хорошая, славная... Люблю тебя, мою единственную... ..Я доволен, я доволен, я доволен!»

Мы почти готовы пожалеть его, если бы... Если бы не то, что беликовское в нем то и дело подымает голову, даже в самые неподходящие моменты.

Говоря об устройстве концерта в пользу погорельцев, Тузенбах упоминает, что Маша чудесно играет на рояле. Кулыгин сначала восторженно поддакивает, но тут же спохватывается:

«Да... Но прилично ли ей участвовать в концерте?

Пауза.

Я ведь, господа, ничего не знаю. Может быть, это и хорошо будет. Должен признаться, наш директор хороший человек, даже очень хороший, умнейший, но у него такие взгляды... Конечно, не его дело, но все-таки, если хотите, то я, пожалуй, поговорю с ним».

А то как бы чего не вышло! — так и просится в заключение этого трусливого, позорно трусливого монолога!

Авторская ремарка к четвертому акту кратко отмечает происшедшую в Кулыгине перемену: «с орденом на шее, без усов...»

«Что ж! Так принято, это *modus vivendi*¹, — говорит он по этому поводу. — Директор у нас с выбритыми усами, и я тоже, как стал инспектором, побрился. Никому не нравится, а для меня все равно. Я доволен. С усами я или без усов, а я одинаково доволен».

Орден, повышение в должности — таков «приход» героя, в расходе же — «всего лишь» усы... Но ведь *modus vivendi* может потребовать со стороны Кулыгина и более существенных жертв!

«Директор народных училищ печатно предписывает учителям правила вступления в брак и семейной жизни, — негодовал современник М. О. Меньшиков, — наставления, как подстригать волосы, как перелистывать книгу («Для перелистывания следует осторожно подни-

¹ Принятый образ жизни (лат.).

мать сухими пальцами верхний край листов» и пр.), наконец, как сморкаться...»¹.

Примечательно, что слова эти — из статьи, написанной по поводу «Острова Сахалина».

Жизнь, где, как выразился Чехов в одном разговоре, все просахалинено, вступает в дом Прозоровых вместе с Кулыгиным. «Здесь, в доме, свой человек, Машин муж», Кулыгин с удовольствием навел бы в этом семействе свои порядки.

Его, сделанные мимоходом в первом акте, замечания — нечто вроде инспекции, благожелательной, но всевидящей:

«Ковры надо будет убрать на лето и спрятать до зимы... Персидским порошком или нафталином... И оконные занавески тоже туда с коврами... Ваши часы спешат на семь минут».

Эти реплики вклиниваются в его рассуждения совсем о другом, как будто он, благодушно настроенный, тем не менее постоянно «спотыкается» о «непорядки» в прозоровском доме и огорчается ими.

«Ты ведешь себя на три с минусом», — заметит он жене за столом. И это не шутка, а мягкий выговор. Да и весь прозоровский уклад вряд ли получит у него хороший балл!

Кулыгин — как бы предтеча Наташи, которой удастся навести у Прозоровых свои порядки.

Даже при робком появлении в первом акте, на именинном завтраке, у Наташи, подольщающейся к сестрам, настроенным к ней критически, тем не менее прорывается скрытое неодобрение «стиля» дома, хотя и выраженное вроде бы в форме одобрения и похвалы. Когда Вершинин, только что впервые посетивший дом, тут же с юношеской непосредственностью просит позволения прийти еще и вечером и тут же получает его, Наташа вставляет свою единственную реплику за столом: «У них попросту».

А ее обход дома в начале второго акта для зрителя, впервые видящего ее в роли супруги Андрея, выглядит как вхождение в права хозяйки и как строжайшая — не в пример кулыгинской — ревизия домашних порядков.

«Теперь масленица, прислуга сама не своя, гляди да гляди, чтоб чего не вышло. Вчера в полночь прохожу

¹ М. Меньшиков. Критические очерки, т. 2, с. 279.

через столовую, а там свеча горит. Кто зажег, так и не добились толку».

В ответ на настояния Наташи не принимать ряженных Андрей нерешительно замечает: «Да ведь это как сестры. Они тут хозяйки».

«И они тоже, я им скажу. Они добрые»... — подводит итог разговора Наташа. Это «и они тоже» — превосходно и по скрытому недовольству, вынужденному согласию с тем, с чем еще приходится до поры до времени считаться, и по утверждению своего хозяйского права, «на равных» с сестрами.

Впрочем, какое там «на равных»? Ведь в дальнейшем Наташа и не думает предупредить о своем решении не принимать ряженных ни Машу, ни Ирину и просто сообщает его Чебутыкину.

Когда же в четвертом акте Ирина, последней из сестер, покидает дом, Наташа с торжеством констатирует: «Значит, завтра я уже одна тут», то есть единственная хозяйка.

«...как странно меняется, как обманывает жизнь!» — грустно философствует Андрей, и эти слова становятся как бы лейтмотивом второго акта.

Все изменилось в доме Прозоровых! Сам Андрей, мечтавший быть профессором, — секретарь земской управы. Ирина горько разочарована своей службой на телеграфе: «Чего я так хотела, о чем мечтала, того-то в ней именно и нет. Труд без поэзии, без мыслей».

В первом акте Тузенбах предвкушал «длинный, длинный ряд дней, полных... любви» к Ирине.

И вот эти дни настали:

«Тузенбах. Я провожаю вас каждый вечер.

Ирина. Как я устала!»

По прямому смыслу слов она говорит о своем утомлении от работы, скорее всего, почти не слыша Тузенбаха и вряд ли понимая, как двусмысленно прозвучала ее жалоба, которая ведь может быть принята бароном и на свой счет, как реакция на то «упрямство», с каким он, по его собственному выражению, «надоедает» Ирине. То ли пропустив эту реплику Ирины, то ли, напротив, слыша и все же настаивая на своем, Тузенбах продолжает:

«И каждый день буду приходить на телеграф и провожать вас домой, буду десять — двадцать лет, пока вы не прогоните...»

А в его очередном диспуте с Вершининым возникает словно бы какой-то отголосок этого грустного, почти безнадежного постоянства, некая философическая проекция столь фаталистического «упрямства» на все мироздание:

«Не то что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такою же, как и была; она не меняется, остается постоянною, следуя своим собственным законам, до которых вам нет дела или, по крайней мере, которых вы никогда не узнаете. Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда».

Это упрямое постоянство явно тревожит Соленого. Он еще не совсем верит в бесповоротность решения Тузенбаха оставить службу: ведь на его глазах сестры все время собираются в Москву — и никак туда не уедут! Но он все-таки обеспокоен, он прекрасно понимает, что решение Тузенбаха связано с любовью к Ирине, что оно как-то приближает барона к ней. «Забудь, забудь мечтания свои...» — в устах Соленого не просто декламация. Тут воедино сливаются самые разные мысли и чувства. В них проскальзывает и глухая, ревнивая тревога, и угроза, и мольба отступить от этой любви.

Это одно из важнейших мест пьесы. Ущемленность Соленого, какая-то обделенность его судьбой, неудачливость, отвергнутость, злая, голодная ненависть к тем, кому тепло и хорошо в жизни (во всяком случае — по его мнению!), получает адрес.

«Несчастливы мы все, что наша родная земля приготовила нам такую почву — для заботы и ссоры друг с другом, — писал Александр Блок в 1909 году под впечатлением «Трех сестер». — Все живем за китайскими стенами, полупрезирая друг друга, а единственный общий враг наш — российская государственность, церковность, кабаки, казна и чиновники — не показывают своего лица, а натравляют нас друг на друга»¹.

Сильно обостренное, драматизированное событиями первой русской революции и ее поражением, но весьма тонкое понимание чеховской пьесы!

¹ А. Блок, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, с. 281.

Необычайно важны для толкования многих ее особенностей слова Андрея, обращенные к глухому Ферапонту:

«Если бы ты слышал как следует, то я, быть может, и не говорил бы с тобой. Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестер я боюсь почему-то, боюсь, что они засмеют меня, застыдят... Я не пью, трактиров не люблю, но с каким удовольствием я посидел бы теперь в Москве у Тестова или в Большом Московском, голубчик мой... Сидишь в Москве, в громадной зале ресторана, никого не знаешь, и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь, и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий».

Не будем иронизировать над снижением мечты Андрея — от московского университета до трактира: впору ужаснуться при мысли о страшной силе такого одиночества.

Его знают и Чебутыкин, и, конечно, Соленый — поистине «чужой и одинокий» даже в добром прозоровском доме.

Говоря о постановке «Трех сестер» в Художественном театре, И. Соловьева замечает:

«...возникали и мысли об опасном потенциале маленького, обделенного, выщербленного человека, у которого нет сил на тоску и неудовлетворенность: ведь на то и на другое нужна — как и на страсть или на действие — истинная сила. То, что у людей с избытком внутренних возможностей становится тоскою, как у Ирины, или страстью, как у Маши, — у людей изжившихся или пустых оборачивается обесценением чужой жизни — «одним бароном больше, одним меньше — не все ли равно?» (слова Чебутыкина в четвертом акте перед дуэлью Соленого с Тузенбахом. — А. Т.) — или пошлым и смертоносным самоутверждением»¹.

Но вернемся еще раз к словам Андрея: «Если бы ты слышал как следует, то я, быть может, и не говорил бы с тобой». В них, можно сказать, ключ к истинному смыслу некоторых происходящих в пьесе разговоров — и не только таких, то ли порожденных недоразумением, то ли намеренно вздорных, какие происходят у Чебутыкина и Соленого, когда один говорит о чехартме, а другой — о черемше.

¹ «Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр», с. 105.

Знаменитый спор Вершинина с Тузенбахом во втором акте о счастье возбудил в критике множество толкований... и кривотолков: то одному, то другому доставалось от строгих судей за философские заблуждения и непоследовательность.

Между тем не кто иной, как Чехов, писал в свое время Суворину по поводу «Скучной истории»:

«Неужели Вы так цените вообще какие бы то ни было мнения, что только в них видите центр тяжести, а не в манере высказывания их, не в их происхождении и проч.? ...Для меня, как автора, все эти мнения по своей сущности не имеют никакой цены. Дело не в сущности их; она переменчива и не нова. Вся суть в природе этих мнений, в их зависимости от внешних влияний и проч. Их нужно рассматривать как вещи, как симптомы, совершенно объективно, не стараясь ни соглашаться с ними, ни оспаривать их» (П., 3, 266).

И в этом смысле И. Анненский очень верно выразился в своей статье, сказав о Вершинине: «В его философии жена сидит полусумасшедшая с толстой девической косой, жена, которая ровно два раза в неделю принимает яд, чтобы его дразнить. И две худосочные девочки сидят тоже»¹.

Не пытаюсь понять, что именно «сидит» в «философском диспуте» Вершинина и Тузенбаха, мы рискуем оказаться в том незавидном положении, которое охарактеризовано в приведенном чеховском письме так:

«Если я опишу пляску св. Витта, то ведь Вы не взглянете на нее с точки зрения хореографа? Нет? То же нужно и с мнениями» (П., 3, 266).

Что же открывается, если взглянуть на этот разговор не строгим, «хореографическим» взглядом, а просто по-человечески?

Тузенбах приходит с Ириной в тот самый момент, когда Маша успевает предупредить новые влюбленные излияния Вершинина, которыми сама упивается: «Сюда идут, говорите о чем-нибудь другом...».

Оба влюбленных полны своим чувством, и Маша подает пришедшим краткие реплики вяло и, как сказано в ремарке, «равнодушно», а Вершинин вообще так долго не принимает участия в разговоре, что Ирина даже вынуждена обратить на это внимание:

¹ И. Анненский. Книга отражений, с. 160.

«Ирина. Что вы молчите, Александр Игнатьич?

Вершинин. Не знаю. Чаю хочется. Полжизни за стакан чаю! С утра ничего не ел...»

И как будто пробужденный от счастливого сна, от томительного и грустного созерцания возлюбленной, такой близкой и такой далекой, недостижимой, начинает и в самом деле пытаться заговорить «о другом»:

«Вершинин. Что ж? Если не дают чаю, то давайте хоть пофилософствуем.

Тузенбах. Давайте. О чем?

Вершинин. О чем? Давайте помечтаем... например, о той жизни, какая будет после нас, лет через двести — триста».

Да, конечно, это приглашение к привычному для обоих философскому «музицированию», но на этот раз за ним стоит и нечто другое, многоликое и многозначное.

Если не дают чаю... Если нельзя говорить о любви, давайте говорить «о другом», но сквозь это другое, как солнце сквозь облачко, будет просвечивать все то же чувство. «Тузенбах и Вершинин спорят о будущем, о праве человечества на счастье, о смысле жизни, но скрытой мелодией этих споров остается любовь», — справедливо писал А. Роскин¹.

Поэтому только внешне не попад смеется Маша, согреваемая этими солнечными лучами. Любовный дуэт продолжается, и когда Маша открыто вмешивается в спор, в ее словах слышится устремленность к чему-то, наполняющему жизнь, и это явно ассоциируется с ее тягой к Вершинину:

«Маша. Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды на небе... Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трин-трава».

Маша спорит с Тузенбахом и потому, что ей хочется быть заодно с Вершининым, но, конечно, главное, потому, что с ним, с любовью к нему, с верой в него, с «его словами», как упомянет она впоследствии, в ее существование входит *смысл*, без которого «жизнь... пуста, пуста», «жизнь проклятая, невыносимая», как сердито жаловалась она в первом акте.

¹ А. Роскин. А. П. Чехов. Статьи и очерки, с. 386.

Потому-то, любуясь этим порывом, чувствуя благодарность за него и понимая всю безнадежность этой любви, Вершинин так внезапно вздыхает: «Все-таки жалко, что молодость прошла...»

Впрочем, не совсем внезапно... И тут мы должны еще раз оценить всю переливчатую сложность чеховских красок.

«Если не дают чаю... Если жизнь не позволяет нам быть счастливыми, то давайте хоть пофилософствуем о будущем счастье, попытаюсь найти в этом утешение и оправдание своего сегодняшнего бытия!»

«Вершинин. ...Через двести — триста, наконец тысячу лет, — дело не в сроке, — настанет новая счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим ее — и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье».

В высшей степени примечательно, что в первоначальной редакции этого монолога он звучал, что называется, без запинки, но потом Чехов вставил междометие «ну», — как будто герой усомнился в столь уж «созидательном», «конструктивном» характере своей и всех окружающих деятельности: «Работаем, ну, страдаем...»

Так же как Тузенбах проецирует на «философию» жизни, им рисуемую, свой собственный характер, свою любовь к Ирине, так и в философии Вершинина «сидит» неразрешимая для него дилемма — любовь и долг по отношению к жене и девочкам. И это, пожалуй, не Тузенбаха, а Машу и себя самого он убеждает в том, что «счастья нет, не должно быть и не будет для нас».

Но — «все-таки жалко, что молодость прошла...». Вспомним его размышления в первом акте о том, что, если бы можно было прожить жизнь начисто, он бы не женился.

Злой на язык человек мог бы сказать по этому поводу, что «вот смысл философии всей» вершининской. Мы же, не сводя к этому дела, не можем, однако, и позабыть об этой личной подоснове, «почве» вершининских рассуждений.

И в третьем акте, в сцене пожара, приподнятый монолог Вершинина о будущем, да еще обращенный к измаянным тревогой и бессонницей слушателям («Точно спят все», — скажет мимоходом сам оратор), рисовал

бы героя неумным болтуном, снова и снова повторяющим одно и то же, если бы истинным содержанием, пафосом этого монолога не являлась все та же любовь к Маше.

Вершининский монолог «поет» о ней, совершенно естественно переходя в арию «Любви все возрасты покорны...», а потом в знаменитый бессловесный дуэт («Трам-там-там...»). Можно даже сказать, что весь этот монолог имеет для влюбленных тот же явственный «подтекст», как и следующий за этим дуэт.

Вернемся, однако, ко второму акту. Он не только демонстрирует изменения, происшедшие в героях, но и обнаруживает, даже еще туже завязывает, затягивает узлы драматических взаимоотношений.

Все предвкушают вечернее веселье, приход ряженных — одно из тех незатейливых празднеств, которые издавна объединяли всех в доме и даже теперь могли бы хоть на время дать позабыть «о бедствиях существенных»: о проигрышах Андрея, о разочарованиях Ирины, о трудной Машинной судьбе.

В критике недаром сравнивали отмену этого праздника с запрещением профессора Серебрякова Елене Андреевне сыграть на фортепиано: и там и тут не происходит желанной разрядки, освежения, и только сгущается томящая духота жизни.

Она усугубляется и становится прямо-таки давящей после внезапного признания Соленого.

Явно тяготящийся своей недавней вспышкой, он говорит о своей любви сквозь слезы и тем болезненнее воспринимает холодное отстранение Ирины.

К тому же свидетельницей его взволнованности и откровенной растерянности оказывается Наташа.

«Н а т а ш а. ...Вы простите, Василий Васильич, я не знала, что вы здесь, я по-домашнему...

С о л е н ы й. Мне все равно».

Однако ему вовсе не безразлично это обстоятельство. Только что, за чаем, он с присущей ему резкостью высмеял сюсюкающие разглагольствования Наташи о Бибике. И теперь она, явно в отместку, наслаждается его столь очевидной любовной неудачей.

И это не может не усугубить мстительного настроения Соленого.

Последний выразительный штрих нового, устанавливающегося в доме Прозоровых быта — то, что Наташа

принимает приглашение Протопопова прокатиться на тройке, хотя и не знает, что мужа нет, что он тайком ушел в клуб с Чебутыкиным.

Поступок вполне беззастенчивый и весьма своеобразный после того, как героиня целый акт демонстрировала заботу о больном ребенке.

Третий акт пьесы, по верному определению А. Роскина, «акт острых столкновений, трагических признаний и драматических решений, акт звучащих в полутьме монологов и нервных взрывов»¹.

Бушующий в городе пожар выбил людей из обычной колеи. У всех напряжены нервы, и то, что в будничной обстановке остается «на уме», сейчас срывается у героев с языка.

Дом Прозоровых, уже во втором акте усилиями Наташи заметно изменившийся и далеко не столь радужный и гостеприимный, как прежде, теперь силой обстоятельств снова сделался на время общим пристанищем. Но тем очевиднее образовавшиеся и все углубляющиеся трещины в некогда тесном кругу.

Все большую власть в доме забирает Наташа. Она ловко эксплуатирует в свою пользу доброту и мягкость сестер, их уступчивость и стеснительность, нежелание и неумение «ставить точки над и», выяснять то, что, по их убеждению, должно быть очевидно само собой для всякого нормального, порядочного, интеллигентного человека (хотя бы то, что брат не имел никакого права самолично закладывать их общий дом, а его супруга прибирать к рукам полученные в результате деньги!).

И хотя Наташа по-прежнему слащаво и лицемерно сожалеет об усталости сестер, но в разговоре с Ольгой, собственно говоря, предъявляет ей ультиматум:

«Нам нужно уговориться, Оля. Ты в гимназии, я — дома, у тебя учеба, у меня — хозяйство».

Смысл этого «договора о разделении сфер влияния» очевиден: Наташа заявляет претензию на полное владычество в доме!

Чебутыкин, казавшийся в начале пьесы вполне однозначным характером — трогательно-добрым, благостным стариком, срывается в запой, остро ощутив свою пустоту и никчемность, полнейшее невежество даже в узкопрофессиональной врачебной области.

¹ А. Роскин. А. П. Чехов. Статьи и очерки, с. 399.

Разбив драгоценную реликвию прозоровской семьи — часы матери, женщины, которую Чебутыкин, по его собственному признанию, безумно любил, он отвечает на общее неодобрение внезапной грубостью, какой-то судорожно-цинической бравадой:

«Мамы так мамы. Может, я не разбивал, а только кажется, что разбил. Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. Ничего я не знаю, никто ничего не знает».

Но за этими словами прячутся стыд, отчаянье, горечь и, быть может, даже печальное предчувствие, что и судьбы всех милых его сердцу людей сложатся так же бездарно, как его собственная.

Он вполне искренне возмущен, что о часах сокрушаются, а о куда более страшных вещах помалкивают:

«Что вы смотрите? У Наташи романчик с Протопоповым, а вы не видите... Вы вот сидите тут и ничего не видите, а у Наташи романчик с Протопоповым... (Поет.) Не угодно ль этот финик вам принять...»

Со времени признания Соленого Ирине тягостно его видеть. Теперь, по случаю пожара, он снова появляется в доме, и, когда он заходит в комнату, Ирина просит его уйти. В комнате Тузенбах, Вершинин, Кулыгин, Федотик, но Соленый оскорбляется только одним: «Почему же это барону можно, а мне нельзя?»

Тузенбах — в штатском, он сделал, по ревнивому мнению Соленого, важный шаг, приближающий его к Ирине (как это далеко от правды, на самом-то деле!), и штабс-капитан уже не скрывает своей ненависти. В этом эпизоде — предвестие будущей дуэли.

В финале акта напряжение доходит до предела.

В совершенном отчаянии Ирина. Бурное признание в любви к Вершинину вырывается у Маши. А решивший объясниться с сестрами Андрей кончает свои натужные оправдания слезами и отчаянной просьбой не верить всему, что он только что говорил.

Рядом с этими «пиками» драматизма даже не всегда оцениваешь по достоинству тихое и горестное признание, которое делает Ольга, утешая младшую сестру и уговаривая ее выйти замуж за Тузенбаха:

«...я бы вышла без любви. Кто бы ни посватал (!), все равно бы пошла, лишь бы порядочный человек. Даже за старика бы пошла...»

«Контрапункт» последнего действия сложен. Весна первого акта давно сменилась осенью, отлетом птичьих стай, уходом бригады и расставанием Прозоровых с их давними друзьями.

Последней из сестер покидает дом Ирина, собирающаяся замуж за Тузенбаха и уезжающая учительницей на кирпичный завод.

Прежние надежды оставлены: «Я так и решила: если мне не суждено быть в Москве, то так тому и быть. Значит, судьба. Ничего не поделаешь...»

.. В ранней редакции пьесы в словах Ольги еще звучали старые мотивы: «Послужу немного и, должно быть, уеду в Москву».

«Где уж...» — печально ронял в ответ Вершинин¹.

Впоследствии Чехов «лишает» Ольгу и этой иллюзии.

«Все делается не по-нашему. Я не хотела быть начальницей (гимназии.— А. Т.), и все-таки сделалась ею. В Москве, значит, не быть...» — подводила она горький итог.

Элегический тон возникает в четвертом акте с первых же реплик прощающихся с Прозоровыми офицеров Родэ и Федотика, их постоянных, веселых гостей: «Не до свиданья, а прощайте, мы больше уж никогда не увидимся!.. Не увидимся больше...»

И все же в чем-то в «музыке» акта снова возникают отголоски старых мечтаний и надежд, пусть преображенные временем и далеко уже не браурные.

«...у меня вдруг точно крылья выросли на душе,— говорит Ирина,— я повеселела, стало мне легко и опять захотелось работать, работать...»

И, тоже как эхо настроения первого акта, когда Чебутыкин любовался наивным порывом именинницы Ирины к труду, приговаривая: «Птица моя белая», звучит теперь его умиленное: «Славная моя, хорошая... Золотая моя...»

И в словах Тузенбаха на миг воскресают его давние надежды:

«Я увезу тебя завтра,— говорит он невесте,— мы будем работать, будем богаты, мечты мои оживут».

¹ «Литературное наследство», т. 68, с. 72.

«Оживут» — потому, что даже «упрямство» Тузенбаха в его любви и планах казалось в третьем акте поколебленным.

«Я гляжу на вас теперь, — говорил он тогда Ирине, — и вспоминается мне, как когда-то давно, в день ваших именин, вы, бодрая, веселая, говорили о радостях труда... И какая мне тогда мерещилась счастливая жизнь! Где она?»

Теперь вроде бы опять замаячила впереди возможность какой-то перемены, хотя и лишенной прежнего романтического ореола и даже разочаровывающе трезвой.

И уже сама эта способность и воля как-то переиначить свою жизнь, выбиться из проторенной колеи становится предметом грустной зависти у тех, кто, как Чебутыкин с Андреем, ощущают себя «точно перелетная птица, которая состарилась, не может лететь».

Легкое веянье свободы, предчувствие возможности полета к каким-то иным, пусть самым неясным или скромным целям производят на этих героев то же впечатление, что зрелище собирающейся в дорогу птичьей стаи — на смирную домашнюю птицу. Отсюда, собственно, и возникает весь отчаянный монолог Андрея о жителях города и о себе самом.

Конечно, Тузенбах собирается и на кирпичный завод, и на дуэль без особенных иллюзий. Тонкий поэтический контраст существует между его диалогами с Ириной в первом и в последнем актах. «О чем вы думаете?» — нежно допытывался он у именинницы, трижды прерывая этим вопросом свои влюбленные речи. «Скажи мне что-нибудь... Скажи мне что-нибудь... Что-нибудь», — с мольбой упрашивает он теперь невесту перед дуэлью, все надеясь «достучаться» до ее сердца, услышать от нее что-то вселяющее надежду на будущее.

Но, как сказал Тузенбах в споре с Вершининым о перелетных птицах, «пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели...».

А он летит, взлетает, и за это целится в него Соленый. И даже небрежно-бретерская похвальба штабс-капитана, что он подстрелит противника, как вальдшнепа, снова как бы ненароком возвращает нас к образу летящей птицы.

И, несмотря на весь драматизм прощания Тузенбаха с Ириной, есть в его словах ноты, уже предвещаю-

щие мощный оркестровый финал пьесы, ее светлую печаль:

«Какие красивые деревья, и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!.. Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе».

Сдержанность, грустная мужественность прощальных размышлений Тузенбаха тонко оттеняется надрывной тоской Андрея. А в конце его монолога, когда голос несостоявшегося профессора начинает вторить мечтам других героев, происходит почти фарсовый финал, вмешательство Наташи, разгневанной тем, что супруг заговорил громко.

Эта трагикомическая интермедия не случайно вклинивается между двумя истинно драматическими эпизодами — уходом Тузенбаха и прощальным визитом Вершинина. Как в треснутом и запыленном зеркале, в монологе Андрея туманно, искаженно, жалко отражаются общие, волнующие всех прежде близких ему людей мечты и надежды, то кажущиеся вполне осуществимыми, то отдаляющиеся в бесконечную даль и всегда сложно соотносящиеся с реальной обстановкой и настроением персонажей¹.

Так Вершинин и на прощанье всегдашнюю свою «песнь заводит», о том, что жизнь, — столь жестоко обходящаяся со всеми героями в этот день! — «становится все яснее и легче, и, по-видимому, недалеко то время, когда она станет совсем светлой».

Но как драматизирована и сложна эта последняя вариация излюбленной вершининской темы, как бережно подбирает эту мелодию Чехов, работая над окончательной редакцией пьесы...

«Впрочем, как ни говори, — замечал в первоначальном варианте Вершинин, — все выходит не то»².

Потом эта фраза убирается, но становится подтекстом, ведущей мелодией всего разговора Вершинина с Ольгой. В первой редакции его монолог звучит слишком гладко, докторально и резонерски. Но ведь перед нами

¹ Следствием непонимания этого принципа является запись, сделанная Сувориным 10 февраля 1902 г. после спектакля: «Много монологов скучных, повторительных у Вершинина, Андрея...» («Дневник А. С. Суворина», с. 284).

² «Литературное наследство», т. 68, с. 72.

не сухой гелертер, а человек, расстающийся и с возлюбленной, и с милой его сердцу семьей, перед которой он, совестливая душа, чувствует себя виноватым, смутившим ее, хотя бы и внешнее, спокойствие своей, не имеющей будущего, любовью!

И вот преддверием к монологу становятся самые обычные при прощании слова, можно сказать — общее место, но за которыми для Вершинина и Ольги стоит очень многое:

«Вершинин. Ну... Спасибо вам за все... Простите мне, если что не так... Много, очень уж много я говорил — и за это простите, не поминайте лихом».

И далее: «Что же еще вам сказать на прощание? О чем пофилософствовать?.. (Смеется.) Жизнь тяжела. Она представляется многим из нас глухой и безнадежной, но все же, надо сознаться, она становится яснее и легче, и, по-видимому, недалеко то время, когда она станет совсем светлой. (Смотрит на часы.) Пора мне, пора! Прежде человечество было занято войнами, заполняя все свое существование походами, набегами, победами, теперь же все это отжило, оставив после себя громадное пустое место, которое пока нечем заполнить; человечество страстно ищет и, конечно, найдет. Ах, только бы поскорее!

Пауза».

«О, как играет музыка», — словесная и бессловесная музыка этого монолога! Печальная улыбка над собой, и теснота в груди от подступающего все ближе горя разлуки, и воспоминание о проведенных здесь счастливых часах, о том, как и чем звучали эти и подобные им слова, когда их слушала — и вызывала — испуганная и счастливая его любовью женщина...

«Прощай, эхо!» — восклицал, уходя из прозоровского сада, Родэ.

И Вершинин тоже прислушивается к эху недавнего, минувшего счастья.

А в то же время он и сам не хочет выглядеть разбитым, несчастным, и остающихся пытается как-то подбодрить. И, как последние слова Тузенбаха, вершининский монолог тоже перекликается с финальным трио сестер.

При всей значительности своего содержания, последний вершининский монолог ничуть не походит на некое

«идейное завещание», патетическое напутствие единомышленникам, в нем «сидит» боль разлуки, нетерпенье, боязнь не увидеть в последний раз Машу, и все эти чувства в окончательной редакции пьесы «дробят» плавное течение монолога, делают его трогательно сбивчивым, неловким, человечески естественным.

«Ах, только бы поскорее!» — по прямой логике вроде бы относится к ищущему человечеству, но в чем-то... и к запаздывающей Маше. И уже почти машинально выговариваются слова о том, что «если бы, знаете, к трудолюбию прибавить образование, а к образованию трудолюбие...» — так томительно, нестерпимо ожидание, так невозможно уйти, не простившись с возлюбленной...

Казалось, волны отчаяния и безрадостной будничности готовы сомкнуться над сестрами, потерявшими и родной дом, и близких — причем не только Тузенбах с Вершининым, но и Андрея с Чебутыкиным.

Тузенбах мечтал о красивой жизни, которая должна была бы быть возле красивых деревьев, но знаменательно, что Наташа собирается вырубить всю эту красоту.

И страшно, что нежно любивший семью Прозоровых и теперь видящий гибель дорогого ему дома, как ворон на пепелище, каркает, стараясь заглушить шевелящуюся где-то в душе боль, Чебутыкин: «Не все ли равно!.. Все равно! Все равно!»

«Е конце драмы, — утверждал И. Анненский, — сестры жмутся друг к другу, как овцы, застигнутые непогодой... Как ветлы в поле, когда ветер шумно собьет и скосматит их бледную листву в один общий трепет»¹.

Думается, однако, что в чеховском замысле сестры все-таки больше похожи на тех перелетных птиц, образ которых недаром все время возникает в пьесе, напрягающих все свои силы, чтобы наперекор усталости и встречному ветру, отчаиваясь и снова надеясь, лететь куда-то в неизвестную даль.

«Летите, мои милые, летите с богом!» — грустно и нежно говорит в светлую минуту Чебутыкин.

И как Маша провожала взглядом пролетающую стаю: «Милые мои, счастливые мои...», безнадежно погруженный в своей жалкой жизни Андрей в самом вершинном месте своего монолога словно прощается с теми,

¹ И. Анненский. Книга отражений, с. 158.

от кого отпал; «Милые мои сестры, чудные мои сестры!»

Очень прямо и просто сформулировала восприятие пьесы при ее постановке в Художественном театре О. Л. Книппер:

«Тот, кто ее понял,— писала она автору,— тот не выносит гнета в душе, а кто не понял — жалуется на безумно тяжелое впечатление»¹.

2. «ВЫ СМОТРИТЕ ЖИЗНИ ПРЯМО В ГЛАЗА»

Однажды Лев Толстой сказал, что «лучшая смерть была бы такая, если бы человек, почувствовав приближение смерти, сохранил бы свой разум и сказал бы близким, что он умирает, и умирает со спокойной совестью»².

Когда Чехов, закончив пьесу «Три сестры», уезжал за границу, у него не было никаких иллюзий насчет своего здоровья.

«...мне живо приходит на ум ночь, проведенная с ним в одном поезде по дороге на Рим (ночь с 30 на 31 января 1901 г.), — писал впоследствии М. М. Ковалевский, известный либеральный профессор. — Нам обоим не спалось. Мы разговорились о своих планах и надеждах. «Мне трудно, — сказал он, — задаться мыслью о какой-нибудь продолжительной работе. Как врач, я знаю, что жизнь моя будет коротка»³.

И, проводя свой «медовый месяц» с О. Л. Книппер в санатории Аксеново, Чехов с какой-то тайной грустью описывает окружающую природу: «...чувствуется скорый, жадный рост трав, так как лето кончается уже в августе, а жить и расти хочется» (письмо к В. М. Соболевскому от 23 июня 1901 г.).

Та же обостренная «жадность» и горечь от невозможности полностью утолить ее ощущается и в чеховской переписке, в возрастающем интересе к общественной жизни, тяге к людям.

Ялта с ее отдаленностью, специфическим «населением» — больными, горько сосредоточенными на своих

¹ «Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер», т. 1, М., «Мир», 1934, с. 318.

² «Дневник А. С. Суворина», с. 80.

³ «Биржевые ведомости», 1915, № 15185.

недугах, с ее праздным курортным бытом давала ему превосходную «натуру» для изображения провинциальных нравов и в то же время тяготила. Эта нота отчетливо слышна в его письмах:

«...я как в изгнании. В Ялте теперь людей нет — одни уехали, другие надоели, кругом пустыня...» (М. П. Чеховой, 9 января 1899 г.); «Вот уже неделя, как в Ялте непрерывно идут дожди, и я готов кричать караул от скуки» (П. Ф. Иорданову, 25 января 1899 г.); «В Ялте чудесная погода, но скучно, как в Шклове. Я точно армейский офицер, заброшенный на окраину» (Л. А. Авиловой, 5 февраля 1899 г.); «Ты заработался, я же подавлен праздностью. Я теперь подобен заштатному городу, в котором застой дел полнейший» (Вл. И. Немировичу-Данченко, 8 февраля 1899 г.); «...мне кажется, что моя праздность и весна продолжают уже шестьдесят лет... Скучна роль человека не живущего, а проживающего «для поправления здоровья», ходишь по набережной и по улицам, точно заштатный поп» (А. С. Суворину, 2 апреля 1899 г.); «Мне кажется, что я живу в Ялте уже миллион лет» (Н. И. Коробову, 29 января 1900 г.); «...сiju у себя в кабинете, и кажется мне, что я в Камчатке уже 24 года» (О. Л. Книппер, 9 января 1902 г.); «...я точно в ссылке, в городе Березове» (ей же, 11 января 1902 г.) и т. д.

В тоске сестер Прозоровых по Москве есть и глубоко личные чеховские ноты. «Я видал саратовских патриотов, полтавских, сибирских, — писал живший в те же годы в Ялте С. Я. Елпатьевский, — но такого влюбленного в свое место, как был влюблен Антон Павлович в Москву, я редко встречал. Это было немножко смешно и немножко трогательно, — более трогательно, чем смешно»¹.

Личная тоска усугублялась благородным беспокойством художника: «...чувствую, как мимо меня уходит жизнь и как я не вижу много такого, что, как литератор, должен бы видеть, — жаловался он в письме к В. Л. Кигину-Дедлову от 10 ноября 1903 года. — Вижу только и, к счастью, понимаю, что жизнь и люди становятся все лучше и лучше, умнее и честнее — это в главном, а что помельче, то уже слилось в моих глазах в одноцветное, серое поле, ибо уже не вижу, как прежде».

¹ «А. П. Чехов в воспоминаниях современников», 1960, с. 570.

Однако, по справедливому определению В. Дорошевича, даже в ялтинском «изгнании» «как к большому общественному человеку, через сотни друзей, знакомых, поклонников к нему доходили все стоны и все вопли жизни»¹.

Сотни друзей, знакомых! И вряд ли это особое преувеличение. Тем не менее обычно наше представление о круге знакомств Чехова ограничивается лишь несколькими «каноническими» именами.

Даже о взаимоотношениях писателя с некоторыми первостатейными русскими художниками мы знаем до обидного мало. А между тем на рубеже веков Чехов был близко знаком с популярнейшим в то время Виктором Васнецовым и в начале лета 1900 года совершил вместе с ним и Горьким двухнедельную поездку на Кавказ, в Грузию.

В ноябре того же 1900 года Чехова писал знаменитый портретист Валентин Серов. Современники впоследствии часто проводили разнообразные параллели «Серов — Чехов» и как между людьми и как между художниками. К сожалению, сведений о том, как проходили сеансы, нет. Но вряд ли высказанное Антоном Павловичем в единственном дошедшем до нас письме к Серову удовольствие, что наконец-то состоялось их знакомство («это было моим давнишним желанием»; XVIII, 413), — только вежливость.

Одна из самых ярких фигур русского искусства, Серов находился в дружеских отношениях с Левитаном, и недавняя смерть Исаака Ильича (летом 1900 г.), вполне вероятно, была одной из тем разговоров во время сеансов. Примечательно, что впоследствии Серов присоединился к просьбе С. П. Дягилева, редактора «Мира искусства», чтобы Чехов написал воспоминания о Левитане².

Что же касается какого-нибудь скромнейшего медика П. И. Куркина, то его обычно вспоминают как сослуживца доктора Чехова по Серпуховскому уезду и человека, снабдившего Художественный театр картограммой, которую в спектакле «Дядя Ваня» демонстрирует Елене Андреевне Астров.

¹ В. Дорошевич. Послесловие. Памяти Антоши Чехонте и Антона Чехова. — «Русское слово», 1904, 11 июля.

² Подробнее о взаимоотношениях Левитана и Чехова см. мою книгу: «Левитан». М., «Искусство». 1974.

Однако следует помнить, что сам Антон Павлович относился к Петру Ивановичу с большим интересом. «Он очень хороший человек, давний мой приятель,— писал он О. Л. Книппер 11 января 1902 года,— и он несравненно больше, чем кажется».

Письма П. И. Куркина Чехову о спектаклях «Дядя Ваня» и «На дне» на сцене Художественного театра — драгоценный источник театроведческой литературы (недаром Антон Павлович немедленно переслал отзывы Куркина Горькому). Много в его письмах и других интереснейших мест, наверняка очень «питательных» для ялтинского «ссылного». А ведь это, надо думать, лишь часть того «потока информации», который исходил от Куркина, временами навещавшего Чехова в Ялте и подолгу живавшего там.

Исследователями уже не раз отмечалось, что Чехов мог издали наблюдать томительную агонию имения Киселевых Бабкино, с хозяевами которого долго сохранял дружеские отношения, встречался и переписывался. Даже в краткой сводке тех отчаянных жалоб владельца Бабкина, которые содержатся в его письмах к Чехову 1886—1900 годов, сделанной, например, в книге З. Паперного, обнаруживаются многочисленные факты, близкие обстоятельства будущей чеховской пьесы¹.

Разумеется, истоки «Вишневого сада» многообразнее.

Правы В. Я. Лакшин и З. С. Паперный, когда указывают на присутствие в пьесе «новых впечатлений и подробностей, касающихся уходящего дворянского быта»², почерпнутых писателем в Мелихове.

Меньше обратило на себя внимание близкое соседство во времени между началом работы над пьесой (которую, например, В. Я. Лакшин относит к концу 1900 или началу 1901 г.) и продажей Мелихова в 1899 году, далеко не лишенной драматизма ни для самого писателя, хотя это и не высказывалось им ни прямо, ни косвенно, ни для его близких, говоривших об этом откровенно и непосредственно.

«Если бы я уже была великой певицей,— писала в январе 1899 года Антону Павловичу Лика Мизино-

¹ З. Паперный. Записные книжки Чехова, с. 324—326.

² В. Я. Лакшин. К творческой истории «Вишневого сада». В кн.: «Чеховские чтения в Ялте», М. «Книга», 1973, с. 80.

ва,—я купила бы у Вас Мелихово! — Я подумать не могу, что не увижу его. Так много там хороших воспоминаний, вся лучшая молодость соединена с ним!»¹

А М. П. Чехова сообщала брату 4 августа 1899 года: «...сегодня приехал покупатель из Мценска. Он не обратил ни малейшего внимания на усадьбы, а осмотрел только леса... Покупатель в чуйке и занимается истреблением лесов».

И, не выдержав делового тона, добавляла: «Вот бы кто вырубил липовую аллею!»²

Думается также, что в постепенном складывании и уточнении замысла пьесы определенную и очень существенную роль сыграло появление в ялтинском доме Чехова и в его жизни вообще нового, вскоре ставшего довольно близким человека.

Среди записей, из которых, как планета из первоначальной туманности, кристаллизовалась идея пьесы, есть и такая:

«Управляющий имением, вроде Букишона, никогда не видел хозяина. Живет иллюзией: воображает хозяина очень умным, порядочным, высоким, и детей своих воспитал в таком же направлении. Но вот приехал хозяин, ничтожный, мелкий — и разочарование полнейшее».

Букишон, маркиз Букишон — это шутовское прозвище, данное Антоном Павловичем Ивану Алексеевичу Бунину, впоследствии знаменитому писателю, а в ту пору еще только приобретающему известность.

«Дружественное отношение Чехова к Горькому и Бунину заметно разнилось по тону,— пишет в своей взвешивающей и содержательной книге «М. Горький и Ив. Бунин» А. Нинов. — Горький при появлении в Ялте представлял собой хотя и молодую, но уже вполне самостоятельную и активную общественно-литературную силу; Бунин в большей мере нуждался в поддержке, поощрении, духовном наставничестве, и Чехов со свойственной ему чуткостью уловил эту потребность. Его отношения с Буниным были ближе, интимнее — они как бы компенсировали бесприютность и одиночество моло-

¹ ГБЛ, ф. 331, к. 52, ед. хр. 2-д. Письмо от 14 января 1899 г.

² М. П. Чехова, Письма к брату А. П. Чехову, с. 124.

дого писателя, постепенно выходявшего на дорогу оригинального творчества»¹.

Современники, становившиеся свидетелями общения Чехова и Бунина, запомнили бросавшиеся в глаза веселость, заразительный юмор, с каким «младший» развлекал «старшего».

Черта существенная. Бунин действительно вносил в атмосферу чеховского дома, чеховской жизни какую-то веселую, молодую ноту. И можно даже,—разумеется, со значительной долей преувеличения! — вспомнить по этому поводу времена, когда в Москве у Чеховых жил на правах пансионера веселый отпрыск бабкинских Киселевых — Сережа, вызывавший у писателя явную нежность, хотя и прикрытую обычной улыбкой².

Однако, разумеется, Иван Алексеевич Бунин не был ни веселым сорвиголовой, ни простодушным младенцем, и его нота в жизни Чехова была куда многосложней и богаче.

«Шли разговоры о деревне,—вспоминал Бунин впоследствии,—я представлял в лицах мужиков, помещиков, рассказывал о жизни своей в Полтаве, об увлечении толстовством, а он (Чехов.—А. Т.) о жизни на Луке в имении Линтваревых...»³

Вероятно, рассказывал Бунин кое-что и о своем помещичьем роде, о разорении отца, который, по характеристике сына, «беспечен и расточителен... был необыкновенно», о том, как отцовская «страсть к клубу, к вину и картам» привела все семейство на хутор, где и прошло детство писателя, «полное поэзии печальной и своеобразной».

Если вспомнить, что в конце 1900 года были напечатаны «Антоновские яблоки», а вскоре и «Руда», оба рассказа с подзаголовком «Картины из книги «Эпитафии», то, пожалуй, можно представить себе кое-какие из устных новелл Ивана Алексеевича.

Перечитаем хотя бы финал «Антоновских яблок»:

¹ А. Нин о в. М. Горький и Ив. Бунин. История отношений. Проблемы творчества. «Советский писатель», Ленинградское отделение, 1973, с. 16.

² «Каждое утро, лежа в постели, я слышу, как что-то громоздкое кубарем катится вниз по лестнице и чей-то крик ужаса: это Сережа идет в гимназию, а Ольга провожает его»,— пишет он, например, М. В. Киселевой 2 ноября 1888 г. (П., 3, 49).

³ «Литературное наследство», т. 68, с. 650.

«И вот опять, как в прежние времена, съезжаются мелкопоместные друг к другу, пьют на последние деньги, по целым дням пропадают в снежных полях. А вечером на каком-нибудь глухом хуторе далеко светятся в темноте зимней ночи окна флигеля. Там, в этом маленьком флигеле, плавают клубы дыма, тускло горят сальные свечи, настраивается гитара...

На сумерки буен ветер загулял,
Широки мои ворота растворял,—

начинает кто-нибудь грудным тенором. И прочие нескладно, прикидываясь, что они шутят, подхватывают с грустной, безнадежной удалью:

Широки мои ворота растворял,
Белым снегом путь-дорогу заметал...

В «Руде», впоследствии переименованной в «Эпитафию», говорится о гибели брошенной людьми деревни, на месте которой и в полях появились «новые люди» и «длинными буравами сверлят землю», где «таятся талисманы будущего»:

«Может быть, скоро задымят здесь трубы заводов, лягут крепкие железные пути на месте старой дороги и поднимется город на месте дикой деревушки. И то, что освящало здесь старую жизнь — серый, упавший на землю крест будет забыт всеми... Чем-то освятят новые люди свою новую жизнь? Чье благословение призовут они на свой бодрый и шумный труд?»

То же ощущение близящихся перемен, только более тревожное и драматическое, пронизывает и рассказ «Новая дорога» (1901):

«Я гляжу вперед, на этот новый путь, который с каждым часом все неприветливее встречают угрюмые леса. Стиснутая черными чащами и освещенная впереди паровозом, дорога похожа на бесконечный туннель. Столетние сосны замыкают ее и, кажется, не хотят пускать вперед поезд. Но поезд борется: равномерно отбивая такт тяжелым, отрывистым дыханием, он, как гигантский дракон, вползает по уклону, и голова его изрыгает вдали красное пламя, которое ярко дрожит под колесами паровоза на рельсах и, дрожа, злобно озаряет угрюмую аллею неподвижных и безмолвных сосен. Аллея замыкается мраком, но поезд упорно подвигается вперед. И дым, как хвост кометы, плывет над ним

длинною белесою грядою, полной огненных искр и окрашенной из-под низу кровавым отражением пламени».

Наконец, через несколько лет, в 1903 году, Бунин напишет рассказ «Золотое дно», первоначально напечатанный вместе с рассказом «Сны» под общим названием «Чернозем». В нем как бы сочетается несколько точек зрения на изображаемое запустение прежнего помещичьего царства. Даже полуразрушенная, продаваемая усадьба, «целая поэма запустения», все еще не лишена своеобразной красоты:

«Как все цветет и зеленеет, обновляясь каждую весну, как сладостно журчат в густом вишеннике, перепутанном с сиренью и шиповником, кроткие горлинки, верные друзья погибающих помещичьих гнезд!»

Но вот иные голоса:

«Будь капитал, еще, может быть, можно было бы поправиться,— жалуется рассказчику сестра. — Ведь земля-то сущее золотое дно. Но банк, банк!

— Зато тишина-то какая! — говорю я.

— Уж этого хоть отбавляй! — с угрюмой иронией соглашается племянник-студент. — Действительно, тишина, и прескверная, черт ее дери, тишина! Вроде высыхающего пруда. Издали — хоть картину пиши. А подойди — затхлостью понесет, ибо воды-то в нем на вершок, а тины — на две сажени, и караси все подошли... Дно-то, действительно, золотое, только до него сам черт не докопается!»

Звучит в рассказе и раскат будущих громов:

«— Ну, что новенького, Корней? — спрашиваю я кучера, молодого загорелого мужика с умными, слегка прищуренными глазами.

— Новенького? — сдержанно отвечает Корней, не оборачиваясь. — Нового у нас ничего нету.

— Значит, живете по-старому?

— Это правильно. Плохо живем...»

И уже явственной угрозой звучит в финале его же пророчество:

«— Да что-нибудь будет... Не век же тут сидеть, чертям оборки вить! Разойдется народ по другим местам, либо еще как...»

«Это в самом деле превосходный рассказ,— писал Чехов А. В. Амфитеатрову 13 апреля 1904 года,— есть места просто на удивление...»

Речь совсем не о том, чтобы усматривать в этих бунинских произведениях прямые истоки чеховской пьесы, тем более что «Чернозем» и «Вишневый сад» писались почти одновременно. Важна сама атмосфера — и литературная, и общественная, способствовавшая созреванию этого замысла.

Много лет спустя Бунин довольно брюзгливо отзывался о своем старшем друге, по его утверждению, «имевшем весьма малое представление о дворянах-помещиках, о дворянских усадьбах, о их садах».

«Я рос,— писал он,— именно в «оскудевшем» дворянском гнезде. Это было глухое степное поместье, но с большим садом, только не вишневым, конечно, ибо, вопреки Чехову, нигде не было в России садов *сплошь* вишневых: в помещичьих садах бывали только *части* садов, иногда даже очень пространные, где росли вишни, и нигде эти части не могли быть, опять-таки вопреки Чехову, *как раз возле* господского дома...»¹.

Но вот открываешь рассказ самого Бунина «У истока дней» (1906) и читаешь:

«В тумане моего прошлого есть один далекий день, который я вспоминаю особенно часто.

Я вижу большую комнату в бревенчатом доме на хуторе средней России.

Одно окно этой комнаты — на юг, на солнце, два других — на запад, в вишневый сад».

Да уж не сам ли Иван Алексеевич, — подумаешь, — может быть, подсказал или, так сказать, подтвердил своими рассказами обстановку действия последней чеховской пьесы?

Как известно, поздний Чехов целомудренно и ревниво сохранял свои замыслы в тайне даже от самых близких людей. Не явился в данном случае исключением и Бунин. Характерно такое место из его письма к Антону Павловичу 12 августа 1901 года: «Правда ли, что вы снова дадите что-то для Художественного театра? Впрочем, вы, вероятно, не напишете мне об этом»².

И, возможно, Бунин так никогда и не узнал о своем «соучастии» в рождении не понравившейся ему пьесы. А соучастие было — и совсем не однолинейное.

¹ «Литературное наследство», т. 68, с. 674.

² Там же, с. 412.

Вернемся к чеховской записи, где мелькнуло имя «Букишона». Было ли это сходство управляющего с Бунинным чисто внешним? Или, напротив, есть какой-то более глубокий смысл в «примеривании» к этому образу именно Бунина с его нескрываемо значительной «мерой сословных привязанностей», если воспользоваться выражением А. Нинова. Возможно, перед нами какие-то отголоски разговоров с Буниным на подобные темы или, во всяком случае, собственных выводов на этот счет.

Чехов не мог знать, что в одном из более ранних бунинских писем (14 августа 1891 г.), где, по наблюдению П. Вячеславова, уже заключалось зерно замысла «Антоновских яблок», говорилось:

«У меня не только пропадает всякая ненависть к крепостному времени, но я даже начинаю невольно поэтизировать его. Хорошо было осенью чувствовать себя именно в деревне, в дедовской усадьбе, с старым домом, старым гумном и большим садом с соломенными валами... Право, я желал бы пожить прежним помещиком!»

Но даже в тексте самого рассказа крепостное время упомянуто лишь вскользь. После описания охотничьего дня сказано:

«А когда ляжешь в постель, в мягкую перину, где-нибудь в угловой старинной комнате с образничкой и лампадой, замелькают перед глазами призраки огнисто-пестрых собак, во всем теле занает ощущение скачки, и не заметишь, как потонешь со всеми этими образами и ощущениями в сладком и здоровом сне, забыв даже, что эта комната была когда-то молельной старика, имя которого окружено мрачными крепостными легендами...»

В сопоставлении с подобными пассажами с особенной остротой выглядит монолог Трофимова из «Вишневого сада»: «...ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов...»

О том, что мотивы бунинского творчества и его собственная личность оказывались достаточно сложны и не укладывались в прокрустово ложе каких-либо жестких и ограничительных определений, совершенно ясно говорят отзывы М. Горького об «Антоновских яблоках».

Один — в письме к самому автору: «Это — хорошо. Тут Иван Бунин, как молодой бог, спел. Красиво, сочно,

задушевно. Нет, хорошо, когда природа создает человека дворянином, хорошо!»¹

Другой — в письме к К. П. Пятницкому: «Хорошо пахнут «Антоновские яблоки» — да! — но, — они пахнут отнюдь не демократично, — не правда ли?»²

Было бы слишком просто — и плоско — объяснять известную дисгармонию между этими отзывами либо лукавством пишущего, либо тем, что он сначала, дескать, увлекся, а потом поостыл, «протрезвел».

Думается, что дело посложнее.

Бунин воспринимался современниками как культурное явление, тесно и прямо связанное с взрастившей его дворянской почвой.

Через несколько лет Александр Блок напишет о гибели русского дворянства от лица того, «кто любил его нежно, чья благодарная память сохранила все чудесные дары его русскому искусству и русской общественности в прошлом столетии, кто ясно понял, что пора уже перестать плакать о том, что его благодатные соки ушли в родную землю безвозвратно»³.

Явление Бунина как бы подтверждало и «законность» этой любви, «обновляло» ее и в то же время казалось едва ли не анахронизмом. Характерен в последнем отношении отзыв В. Г. Короленко о «Черноземе»:

«...это легкие виньетки, состоящие преимущественно из описаний природы, проникнутых лирическими вздохами о чем-то ушедшем... Эта внезапно ожившая элегичность нам кажется запоздалой и тепличной. Прежде всего, — мы уже имели ее так много и в таких сильных образцах»⁴.

Чехов отнесся к бунинскому творчеству куда более чутко, вдумчиво и, посмеиваясь над *маркизом* Букишном, едва ли в то же время не соперечил с ним многое; весьма далекое ему прежде.

Он всегда несравненно суровее Бунина оценивал и сами крепостнические порядки, и их тлетворнейшее влияние, имевшее трагическое значение для всей судьбы русского народа.

Очень резко и зло изображено одно из «дворянских гнезд» в рассказе «У знакомых» (1898). Имению Лосе-

¹ Цит. по кн.: А. Нин о в. М. Горький и Ив. Бунин, с. 65.

² М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 28, с. 201.

³ А. Блок. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 4, с. 295.

⁴ Цит. по кн.: А. Нин о в. М. Горький и Ив. Бунин, с. 229.

вых, куда настойчиво приглашают в гости юриста Подгорина, угрожают торги. Вся ситуация явно предваряет сюжет «Вишневого сада», но владельцы именина охарактеризованы гораздо беспощаднее.

Лосевы куда практичнее и хитрее Раневской и Гаева. Они зазывают к себе в гости Подгорина как старого друга, но на его приезд возлагается много весьма деловых надежд. Он как юрист должен помочь им советом. Он — завидная партия для Надежды. Свои виды на гостя имеет и сам хозяин. — Сергей Сергеевич.

«Он то и дело целовался, и все по три раза, брал под руку, обнимал за талию, дышал в лицо; и казалось, что он покрыт сладким клеем и сейчас прилипнет к вам; и это выражение в глазах, что ему что-то нужно от Подгорина, что он о чем-то сейчас попросит, производило тягостное впечатление, как будто он прицеливался из револьвера».

Сергей Сергеевич подстерегает момент, чтобы попросить в долг. Но тот же «сладкий клей», то же «прицеливание» ощущает Подгорин и в поведении Надежды.

«Она взяла его под руку и вдруг засмеялась без причины и издала легкий радостный крик, точно была внезапно очарована какою-то мыслью. Поле с цветущей рожью, которое не шевелилось в тихом воздухе, и лес, озаренный солнцем, были прекрасны; и было похоже, что Надежда заметила это только теперь, идя рядом с Подгориным».

И потом, когда он, гостя в усадьбе, оказывается наедине с ней, «одно подозрение, что за ним наблюдают и что от него чего-то хотят, стесняло и смущало его, и возле Надежды он чувствовал себя так, как будто его посадили вместе с ней в одну клетку».

Когда Подгорин гулял с ней по саду, «на террасе двигались какие-то тени, и ему казалось, что это Татьяна и Варя наблюдают за ним». «Как в ловушке» чувствует себя Подгорин и в присутствии Сергея Сергеевича.

Вся эта атмосфера тайных расчетов и настороженного выжидания сказывается даже в том, как воспринимает Подгорин мир ночной усадьбы:

«Под лестницей были свалены старые поломанные кресла, и лунный свет, проникая теперь в дверь, освещал эти кресла, и они со своими кривыми, задранными вверх ножками, казалось, ожили к ночи и кого-то подстерегали здесь в тишине».

Даже дети Лосевых — «сытые» девочки, «похожие на булки», — не вносят в рассказ умиротворяющей ноты.

В чеховских «дворянских гнездах» нередко проступает что-то хищное, отравляющее человеческие души.

Тем не менее тесное общение с Буниным, вероятно, сыграло определенную роль в подмечаемом новейшими исследователями видоизменении чеховского взгляда на сходных героев рассказа «У знакомых» и «Вишневого сада»: «от негодования и насмешки — к большей сложности, когда ирония неожиданно переплетается с лирическими мотивами»¹.

«Чужая беда», как назывался давний чеховский рассказ (1886), кстати, тоже, как и будущий «Вишневый сад», повествовавший о продаже имения, предстала перед писателем в образе близкого человека, воплотившего в себе многие лучшие черты сходящего со сцены класса, человека, еще полного тех «благодатных соков», о которых писал Блок, и, как показало будущее, оказавшегося одним из последних «чудесных даров» дворянства русскому искусству.

Вероятно, привлекало Чехова и то печальное мужество, с которым Бунин глядел в лицо настоящему, безрадостному для многого, что он любил.

«Жизнь не стоит на месте, — старое уходит, и мы провожаем его часто с великой грустью. Да, но не тем ли и хороша жизнь, что она пребывает в неустанном обновлении?» — говорится, например, в рассказе «Эпитафия».

Рассказ «Чужая беда» трактовал сюжет чисто психологически. Ни в надворном советнике Михайлове, продающем имение, ни в его жене, плачущей при виде покупателей, ни в детях нет ровно никаких собственно дворянских черточек. Напротив, поведение и язык Михайлова характеризуют его скорее как мелкого чиновника.

В картине же, которой завершается рассказ, может быть, сквозят даже горькие личные воспоминания о расставании с таганрогским, проданным за долги обиталищем «купеческой» семьи Чеховых:

«Когда Ковалевы перебрались в опустевшее Михалково, то первое, что бросилось в глаза Верочке, были следы, оставленные прежними жильцами: расписание

¹ З. Паперный. Записные книжки Чехова, с. 329.

уроков, написанное детской рукой, кукла без головы, синица, прилетавшая за подачкой, надпись на стене: «Наташа дура», и проч. Многое нужно было окрасить, переклеить и сломать, чтобы забыть о чужой беде».

И вот теперь это теплое и грустное облачко «общечеловеческой» грусти при расставании с любым обжитым гнездом обволакивало картину уходящего чужого, дворянского быта и само, в свою очередь, специфически окрашивалось ею, делаясь исторически-конкретнее.

«Ведь для того, чтобы понять чью-нибудь гибель, будь то обряд, сословие, или отдельный человек, — писал Блок в цитированной статье, — надо сначала полюбить погибающего, проникнуть в его отходящую душу; значит — горестно задуматься над ним»¹.

Не станем утверждать, что все сказанное Блоком целиком относится к Чехову, но бесспорно, что «проникнуть в... отходящую душу» владельцев вишневого сада он сумел, сумел и «горестно задуматься» над ними, над итогами и плодами их жизни и над тем, что «многое нужно... окрасить, переклеить и сломать, чтобы забыть о чужой беде».

Однако даже Бунин устами студента в «Золотом дне» говорил о «прескверной» тишине и «затхлости», царящих в дорогах его сердцу дворянских гнездах, напоминающих, по словам того же героя, высыхающий пруд, где «воды-то... на вершок, а тины — на две сажени».

А Чехов, глубоко презиравший всякий паразитизм и безделье, еще острее и непримиримее относился к этому застою и инерции существования и к явлениям, им порождаемым².

Сходя со сцены, дворянство оставляло будущему не только «чудесные дары», но и «тины — на две сажени», из которой трагически трудно выбраться.

И взор писателя испытующе обращался на тех, кто надеялся и порывался вытащить Россию из этого болота.

Если в «Степи» образ рышущего по степи купца и дельца Варламова обрисован совершенно однозначно — отрицательно, то некоторые крупные деятели молодого русского капитализма вызывали у Чехова и его

¹ А. Блок. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 4, с. 294.

² «У Чехова несравненно более сильное, чем у Бунина, отвержение прошлого... гораздо более глубокое ощущение истории», — пишет В. А. Келдыш в кн.: «Русский реализм начала XX века», с. 121.

современников значительно больше интереса, а временами даже — симпатии и сочувствия.

Не говоря уже о том, что из купеческой семьи Алексеевых вышел сам Станиславский, в создании Художественного театра принял огромное участие — и своими капиталами, и своей могущественной поддержкой, восторженным энтузиазмом — знаменитый Савва Морозов.

Что-то «лопахинское» сквозит в этом человеке, каким он рисуется по письмам и воспоминаниям современников (хотя, конечно, логически вернее сказать наоборот: что-то морозовское сквозит в Лопухине!).

«Тон у него иногда... неловкий, иногда немножко смешной, тем не менее он приносит сейчас так много пользы...» — пишет Немирович-Данченко Станиславскому в 1900 году¹.

«...когда я вижу Морозова за кулисами театра, в пыли и в трепете за успех пьесы, — говорится в письме Горького к Чехову в октябре 1900 года, — я ему готов простить все его фабрики, — в чем он, впрочем, не нуждается, — я его люблю, ибо он — бескорыстно любит искусство, что я почти осязаю в его мужицкой, купеческой, стяжательной душе»².

«Зачем, зачем Морозов Савва пускает к себе аристократов? Ведь они наедятся, а потом, выйдя от него, хохочут над ним, как над якутом. Я бы этих скотов палкой гнал», — негодует Чехов в письме к О. Л. Книппер от 13 февраля 1902 года. И в этих резких словах — трогательная обида за хорошего, широкого душой человека, над чьей простотой свысока иронизируют люди «голубой крови».

Однако при всей яркости, значительности и прогрессивности подобных фигур, возможности и перспективы русской буржуазии в целом вызвали сомнение даже в ее собственной среде.

«Наш промышленник — слепой человек, — говорил, по свидетельству Горького, Савва Морозов, — его ослепляет неисчислимое богатство страны сырьем и рабочими руками. Он надеется на тупость безграмотного крестьянства, на малочисленность и неорганизованность рабочих

¹ Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. 2, с. 199.

² «М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания», с. 81.

и уверен, что это останется для него надолго, на сотню лет¹.

Все более привлекало внимание писателя такое «бродильное» начало тогдашней русской действительности, а вместе с тем «термометр» для измерения общественного накала, как студенчество. Волнения учащейся молодежи приняла в 1899—1902 годах особенный размах, и в чеховской корреспонденции этой поры они получили большой отзвук.

Сведения, отзывы, всевозможные размышления о студенческих сходках, манифестациях, настроениях приходили от самых разных корреспондентов Антона Павловича, людей подчас самых полярных убеждений,— и от активного участника событий Максима Горького, и от рьяного защитника правительственной политики Суворина, и от довольно аполитичного Александра Чехова, и от захваченного событиями Мейерхольда, и от академика Н. П. Кондакова, больше живущего «делами давно минувших дней» — историей Византии и искусством древнерусских иконописцев, и от сына издателя «Русской мысли» Михаила Лаврова, в чьем письме звучат страстные, почти «трофимовские» ноты: «Пора провести границу между практической мудростью и верой в широкие теории будущего. Пора сознать необходимость гибели, так как только при этом сознании возможно жить для далекого будущего... Наступает время, когда жить становится наслаждение. Таков новый век»².

Современники отмечают заметное изменение в общественном умонастроении Чехова этой поры, начинающего все чаще развивать перед своими собеседниками мысли о необходимости и неизбежности скорых общественных перемен.

«Полагает,— сообщал, например, о Чехове Горький в письме к В. А. Поссе в ноябре 1901 года,— что в России ежегодно, потом ежемесячно, потом еженедельно

¹ М. Горький. Литературные портреты. М., Гослитиздат, 1959, с. 300—301.

² «Литературное наследство», т. 68, с. 453, 454. Цитируемая статья А. Н. Дубовикова «Письма к Чехову о студенческом движении 1899—1902 гг.» содержит ценнейший фактический материал на эту тему.

будут драться на улицах и лет через десять — пятьдесят додерутся до конституции»¹.

«...Антон Павлович поразил меня,— вспоминал свою встречу с писателем летом 1902 года режиссер Е. Карпов,— силой своей веры в пробуждение народа, в живучесть народного духа, в торжество правды... Никогда не видал я таким Антона Павловича, никогда не слышал от него таких горячих речей»².

Именно в пору вынашивания Чеховым замысла «Вишневого сада» произошел и знаменитый «академический инцидент», когда в марте 1902 года из-за неудовольствия царя были отменены уже состоявшиеся выборы Горького в почетные члены Академии наук.

В ответ на это не только «старый бунтарь» Короленко, но и казавшийся многим аполитичным Чехов сложили с себя звание, в котором было отказано их товарищу.

Чехов сделал это в своей обычной сдержанно-непреклонной манере. Отметив, что извещение о признании выборов Горького академиком недействительными исходит от Академии, он писал: «...а так как я состою почетным академиком, то это извещение исходило и от меня. Я поздравлял сердечно (Горького с избранием. — А. Т.) и я же признал выборы недействительными — такое противоречие не укладывается в моем сознании, примирить с ним свою совесть я не мог» (XIX, 325).

Вряд ли, конечно, возможно педантически исчислить все обстоятельства, способствовавшие возникновению, развитию, уточнению, а то и видоизменениям замысла последней чеховской пьесы (как и всякого художественного произведения вообще!).

Можно отметить наиболее исторически-существенные из них, хотя бы даже впоследствии органически, без остатка «растворившиеся» в художественной плоти пьесы, но придавшие ей неповторимую и своеобразную характерность, печать времени.

Несколько лет спустя, когда «Вишневый сад» как спектакль окончательно устоялся и прочно вошел в репертуар Художественного театра, Вл. И. Немирович-Данченко писал критику Н. Е. Эфросу: «...Вы совершенно не узнаете в этой кружевной, грациозной картине

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 28, с. 199.

² «А. П. Чехов в воспоминаниях современников», 1952, с. 487.

той тяжелой, грузной драмы, какую «Сад» был в первый год»¹.

Думая о «тяжелой, грузной драме» с еще гадательным концом, которую разворачивала перед Чеховым сама русская действительность рубежа веков, не устаешь удивляться своеобразию художественной метаморфозы, которую все это претерпело в «Вишневом саде».

Мы уже замечали, как, почти педантически тщательно, выверяет Чехов время, сроки происходящих в его рассказах событий, даже если речь идет о «минутных» людских судьбах.

С еще большей строгостью и точностью фиксируется им движение «часовой стрелки» истории, даже если оно, по видимости, по первому впечатлению, не сказывается прямо на судьбах героев.

«Лет десять — пятнадцать назад, — говорит в первом действии «Чайки» Аркадина, — здесь, на озере, музыка и пение слышались непрерывно почти каждую ночь. Тут на берегу шесть помещичьих усадеб. Помню, смех, шум, стрельба, и всё романы, романы...»

Этот рассказ, адресованный преимущественно Тригору, выполняет в пьесе несколько функций. Тут и естественная грусть стареющей женщины, тем более актрисы, об ушедшей молодости. Тут — совершенно неожиданно для самой Аркадиной, сосредоточенной на своем элегическом самочувствии, — и какой-то невольный отзвук, отголосок, а то и предвестие, преддверие иных, новых «романов, романов» — безнадежной любви Медведенко к Маше и Маши к Треплеву, тайного, грустного тяготения Сорина к Нине и открытой любви к ней Треплева, внезапного обоюдного увлечения Тригорина и Нины.

А кроме того, элегическое настроение Аркадиной, кстати, вполне мимолетное, звучит и как «глагол времен, металла звон», впрочем, звучит по-чеховски приглушенно.

Можно предположить, что Ирина Николаевна не совсем точна в цифрах. Попытаемся лучше разобраться

¹ В. л. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. 2, с. 288.

в этой лукавой женской арифметике (по которой, как ехидно замечает сын Аркадиной, Треплев, без него ей только тридцать три, а с ним сразу сорок три).

Ирина Николаевна говорит, что в ту пору, о какой она вспоминает, всеобщим кумиром был доктор Дорн: «И теперь он очарователен, но тогда был неотразим». Дорну же 55 лет. Вряд ли Аркадина не перенесла время его особой неотразимости (и собственной молодости) лет на десять позже, чем то было на самом деле.

Конечно, не стоило бы столь «жестоко» доискиваться истины, если бы не желание понять, когда же все-таки была эта идиллическая пора. Действие пьесы происходит в начале 90-х годов. И, внеся небольшие коррективы в хронологию аркадинских воспоминаний, можно считать, что перед ней оживают картины начала 70-х годов, когда процесс дворянского оскудения еще не вошел в свою самую катастрофическую фазу.

Шесть помещичьих усадеб... Сколько из них уцелело, «функционируют» к моменту действия пьесы, не сказано, но что-то, похоже, нет в них былых «музыки и пенья». А в «Вишневом саде» никчемный бал идет... под еврейский оркестр, и, как оскорбленно сетует старый слуга Фирс, «прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те не в охотку идут».

Любопытна одна ассоциация, приходящая на ум при размышлении о последней из чеховских пьес. Как известно, принимаясь за нее, автор кратко сообщал Станиславскому: «В голове она у меня уже готова. Называется «Вишневый сад», четыре акта, в первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях» (XX, 37).

В окончательной редакции пьесы вроде никаких дам в белых платьях нет, да и откуда им взяться ранним утром, во время томительного ожидания приезжих, «одетых по-дорожному», как указано в ремарке! Появление же гувернантки Шарлотты в белом платье, причем она тут же заявляет о своем желании спать, воспринимается как нелепость, экстравагантность.

Но вот Любовь Андреевна, утомленная дорогой и одновременно возбужденная возвращением в родной дом, почти галлюцинирует:

Любовь Андреевна. Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье! (*Смеется от радости.*) Это она.

Гаев. Где?

Варя. Господь с вами, мамочка.

Любовь Андреевна. Никого нет, мне показалось. Направо, на повороте к беседке, белое дерево склонилось, похоже на женщину...»

Можно подумать, что перед нами на миг возникло одно из полотен Борисова-Мусатова, именно в эти годы, незадолго до безвременной кончины, создавшего свой оригинальный живописный мир, где женские фигуры в садах, парках, на фоне старинных барских домов почти призрачны (одна из картин так и называется — «Призраки»).

«...Молчаливые женские тени («Requiem») скользят среди созданных им «елисейских полей», возрождая миф об Евридике, о навек ушедшей красоте,— писал Б. В. Асафьев,— и сам художник мог бы сказать о себе, как Тютчев говорил еще в 30-х годах прошлого века:

Душа моя, элизнум теней,
Теней безмолвных, светлых и прескрасных,
Ни помыслам години буйной сей,
Ни радостям, ни горю не причастных!»¹

Но тут и кончается сходство двух сопоставляемых художников и начинается их глубочайшее различие.

Почти бесплотные персонажи Борисова-Мусатова ведут какой-то молчаливый менуэт, начисто отъединенные от остальной, окружающей жизни. «Белые платья» чеховских «дам» влачатся по житейской грязи и будничной пыли, их прощально целует в плечико трогательное и жалкое, сходящее в могилу старомодное, «савельичевское» рабство, допекающее их своими трогательными и докучными заботами, и вот уже развязно-фамильярно заглядывает им в глаза новое рабство — наглое, ленивое, скучающее, нахватавшееся верхов и готовое равно презирать и своих отцов и своих господ.

Наконец, им дивится, на них негодует, им грустно соболезнует и в то же время невзначай все время гладит их «против шерсти» новый век — даже в самой его мягкой и доброжелательной ипостаси, будь то почти

¹ Б. В. А с а ф ъ е в (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы. Л.—М., «Искусство», 1966, с. 68.

по-родственному привязанный к Раневской и Гаеву купец Лопахин или вечный студент Трофимов.

И «помыслы години буйной сей», уже стоящей на пороге, при дверях, бросают свои то багрово-алые, то темные отсветы на белую кипень старого вишневого сада.

А. Скафтымову принадлежит точное определение своеобразной черты «расстановки сил» в пьесе:

«Такая ситуация, когда между Раневской, Лопахиным или Трофимовым устранены столкновения личных антагонистических притязаний и их отношения проникаются только взаимным доброжелательством и когда тем не менее они все же оказываются чужими и в жизненном процессе как бы отменяют, исключают друг друга, эта ситуация сама собою содержит в себе мысль, что источником такого расхождения являются не моральные качества отдельных людей, а само сложение жизни»¹.

Когда Лопахин в самом начале первого действия взволнованно говорит Дуняше, а скорее даже размышляет вслух, о Раневской и будущей встрече с нею, — перед нами почти «выросший» Егорушка из «Степи», пронесший через всю жизнь прекрасное воспоминание о встрече с красавицей графиней. И ничто не предвещает, что именно его рукой будет перевернута последняя страница дворянской истории этого поместья.

Точно так же в скромном и даже невзрачном студенте Пете Трофимове, поселившемся в бане, чтобы не стеснить хозяев, поначалу не угадаешь человека, за которым, замороженная его страстной проповедью и охладевшая к «вишневому саду», уйдет Аня.

«Комната, которая до сих пор называется детской», как говорится в ремарке, открывающей пьесу, вызывает нежность не только у самих владельцев имения. Первая «характеристика» и этой комнаты, и Любви Андреевны дается Лопахиним, вспоминающим, как его, мальчика, жестоко ударил отец: «Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомойнику, вот в этой самой комнате, в детской. «Не плачь, говорит, мужичок, до свадьбы заживет...»

Скорее всего, эта ласковость была мимолетной и

¹ А. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках, с. 356—357.

участие к подростку с разбитым носом не слишком глубоким, но для сурового и жесткого мира, откуда вышел Лопехин, уже это необычайно и драгоценно. Видимо, и впоследствии Раневская мимоходом, почти незаметно для самой себя, излучала на Лопехина свойственную ей рассеянную, небрежную приветливость, быть может, оказывала какую-то помощь этому способному, равшемуся вверх человеку, запомнившемуся ей как частичка ее юности и чистоты,— помощь для нее, привыкшей легко расставаться с деньгами, не трудную, но в его глазах имеющую совсем другую цену и перевернувшую, нарушившую то настороженно-опасливое, враждебное отношение к владельцам вишневого сада, которое существовало в окружавшей его среде.

«Мой отец был крепостным у вашего деда и отца, но вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я забыл все и люблю вас, как родную... больше, чем родную»,— речи в устах вчерашнего мужика удивительные!

«Комната, которая до сих пор называется детской»,— когда думаешь об этой ремарке в контексте всей пьесы, в ней чудится оттенок мысли об *остановившемся* для Раневской и Гаева времени.

«И теперь я как маленькая...» — в этих словах Любови Андреевны о своих чувствах при возвращении домой сказалось больше, чем она сама думает. Она все еще ведет себя по-детски — и не только тогда, когда в приступе нежности целует и трогает свои прежние «игрушки» — «шкафик», «столик», и — на тех же правах — «старичка своего» Фирса, но и в весьма прозаических вопросах. «...мама не понимает! — жалуется Аня, рассказывая про их путешествие из Парижа. — Сядем на вокзале обедать, и она требует самое дорогое и на чай лакеям дает по рублю».

«Когда-то мы с тобой, сестра, спали вот в этой самой комнате, а теперь мне уже пятьдесят один год, как это ни странно...» — дивится и Гаев, но, в сущности, до сих пор никак не может понять трагизма этого уходящего времени, ухода *их с сестрой* времени и только досадливо недоумевает, сталкиваясь с чем-то новым, непривычным, тревожащим, неприятным: с тем, что надо почему-то терпеть присутствие «хама» Лопехина, а потом и лакея Яши и даже их вмешательство в семейные разговоры и воспоминания.

«Да, время идет», — простодушно поддерживает элегический разговор о детской Лопухин, хотя, впрочем, для него время имеет лишь чисто «эмпирическую», практическую ценность (время — деньги!).

«Кого?» — озадаченно переспрашивает Гаев, как будто наткнувшись на острый угол, на что-то внезапно выросшее на пути.

«Время, говорю, идет».

И оно действительно идет, идет неумолимо, в высоком «державинском» смысле:

Глагол времен, металла звон,
Твой страшный глас меня смущает.
Зовет меня, зовет твой стон,
Зовет и к гробу приближает.

Гаев начисто не слышит этого глагола — настолько, что способен наивно, опять-таки по-детски порадоваться таким переменам, которые с каждым часом приближают гибель вишневого сада: «Вот железную дорогу построили, и стало удобно... Съездили в город и позавтракали».

Совсем по-детски уповают брат с сестрой на какие-то чудеса, которые помогут им выбраться из всех затруднений, и упрямо отворачиваются от реальности.

Они драматически говорят о надвигающейся катастрофе, но ровно ничего не делают, чтобы ее предотвратить.

Корысть, грубый прямой расчет им чужды. Возмущенно, высокомерно, даже капризно отвергают они «вульгарное» предложение Лопухина спасти имение, пожертвовав домом и вишневым садом, хотя оно позволило бы им надолго продлить свою беспечную жизнь. Однако Любовь Андреевну не особенно смущает, что она собирается жить в Париже на деньги, которые ярославская бабушка прислала Ане на покупку имения.

Само их горе проявляется по-детски бурно, искренно, — но долговечно ли оно? Не слишком ли быстро высыхают их слезы, у одного — при призывном стуке бильярдных шаров, у другой — при мысли о возвращении в Париж?

В. В. Ермилов подметил, что какие-то элементы поведения Раневской и Гаева по отношению к боготворимому ими «вишневому саду» пародийно отзываются в разыгрываемой Шарлоттой в финале сценке¹:

¹ В. Ермилов. Драматургия Чехова, с. 326—327.

«Шарлотта (берет узел, похожий на свернутого ребенка). Мой ребеночек, бай, бай... Замолчи, мой хороший, мой милый мальчик... Мне тебя так жалко! (Бросает узел на место.)»

Заметную тень на владельцев имения накладывает и история с Фирсом. В сущности, его так же бросают, как другого «старого дедушку» — дом. В последнем акте о больном слуге справляются то и дело (как прежде — о судьбе имения!). И все-таки, когда все, наговорившись, наобъяснявшись, наплакавшись, уезжают, на сцене появляется забытый, никем в больницу не отправленный Фирс, как некий дух оставленного дома.

Детский — и страшноватый, в сущности, — эгоизм заключен в «прелестном» легкомыслии Раневской и Гаева! Знаменательный разговор происходит в сцене бала между Любовью Андреевной и двумя ее слугами:

«Любовь Андреевна. Фирс, если продадут имение, то куда ты пойдешь?

Фирс. Куда прикажете, туда и пойду.

Любовь Андреевна. Отчего у тебя лицо такое? Ты нездоров? Шел бы, знаешь, спать...

Фирс. Да... (С усмешкой.) Я уйду спать, а без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом.

Яша (Любови Андреевне). Любовь Андреевна! Позвольте обратиться к вам с просьбой, будьте так добры! Если опять поедете в Париж, то возьмите меня с собой, сделайте милость. Здесь мне оставаться положительно невозможно. (Оглядываясь, вполголоса.) Что ж там говорить, вы сами видите, страна необразованная, народ безнравственный, притом скука, на кухне кормят безобразно, а тут еще Фирс этот ходит, бормочет разные неподходящие слова. Возьмите меня с собой, будьте так добры!»

И вот — Фирс оставлен, забыт. Да если бы и отправили его в больницу, куда он пойдет потом? Вопрос этот задан Раневской на балу почти машинально, чтобы отвлечься от собственной тревоги, и в ответ Фирса она не вдумывается.

Без места теперь и Шарлотта, и на ее тревожные слова об этом откликается только Лопухин: «Найдем, Шарлотта Ивановна, не беспокойтесь».

Впрочем, отзывается на них и Гаев — но по-своему, с интонацией обиженного ребенка: «Все нас бро-

сают, Варя уходит... мы стали вдруг не нужны». «Все нас бросают»... Кстати, Гаев, предмет постоянных и надоедавших ему забот Фирса, единственный, кто в последнем акте не спрашивает о больном слуге.

Варю, по мысли Раневской, опять-таки должен «пристроить» Лопухин, и внезапно даже что-то старомодно-помещичье проступает в ее попытке наскоро сочетать их браком («Ведь одна минута нужна, только», — убежденно говорит она). А когда сватовство не удалось, Варя тоже предоставляется своей судьбе.

И только Яшу, ничуть не скрывающего своей сущности, оскорбительно равнодушного к горестям своей хозяйки (вспомним его беззаботный смех на балу, когда приходит весть о продаже имения), откровенно радующегося отъезду, Раневская оставляет при себе — и не по какой-то особой привязанности, а как дорогое и не нужное ей, в сущности, блюдо, от которого она не привыкла отказываться (вспомним еще раз рассказ Ани об их совместном путешествии).

И истинная «порочность» Раневской, конечно, не в том, о чем болтает Гаев в разговоре с Варей, а в «пере рождении», о котором говорит Трофимов Ане. Она не задумывается ни о цене своих привычек, ни о характере своих отношений с людьми, ни о той цепной реакции развращенности и паразитизма, которую порождает ее беспечное существование.

И все-таки стоит ли нам отзываться о Раневской и Гаеве пренебрежительными словами Яши о Епиходове: «Пустой человек. Двадцать два несчастья»?

Как известно, с необычайной резкостью писал об этих героях М. Горький: «Вот слезоточивая Раневская и другие бывшие хозяева «Вишневого сада», — эгоистичные, как дети, и дряблые, как старики. Они опоздали вовремя умереть и ноют, ничего не видя вокруг себя, ничего не понимая, — паразиты, лишенные сил снова присосаться к жизни»¹.

И еще резче было его первое суждение о пьесе:

«Слушал пьесу Чехова — в чтении она не производит впечатления крупной вещи, — сообщал он К. П. Пятницкому в октябре 1903 года. — Нового — ни слова. Всё — настроения, идеи, если можно говорить о них — лица —

¹ «М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания», с. 138.

все это уже было в его пьесах. Конечно — красиво, и — разумеется — со сцены повеет на публику зеленой тоской. А — о чем тоска — не знаю»¹.

Можно легко понять проявленный здесь Горьким «максимализм» (однако пьеса Чехова вскоре появилась в возглавляемом Горьким сборнике «Знание»): именно в эту пору писатель связывает свои надежды с большевиками, в которых, по его позднейшим словам, почувствовал «подлинную революционность»², и оказывает им все более активную поддержку.

Однако многие десятилетия, миновавшие с тех времен, вывели и действительный масштаб последней чеховской пьесы, и смысл ее «тоски».

Чтобы лучше оценить всю глубину чеховского замысла, вспомним столь высоко ценимые В. И. Лениным «Письма к старому товарищу» Герцена, направленные против разрушительных призывов Бакунина.

«Новый водворяющийся порядок должен являться не только мечом рубящим, но и силой хранительной, — возражал Бакунину Герцен. — Наносся удар старому миру, он не только должен спасти все, что в нем достойно спасения, но оставить на свою судьбу все не мешающее, разнообразное, своеобычное. Горе бедному духом и тощому художественным смыслом перевороту, который из всего былого и нажитого сделает скучную мастерскую, которой вся выгода будет состоять в одном пропитании, и только в пропитании».

Это прямо как о Лопахине сказано с его спасительными проектами вырубки вишневого сада и застройки освободившейся земли «выгодными» дачами!

«Есть для людей драгоценности, — продолжает Герцен, — которыми оно (человечество. — А. Т.) не поступится и которые у него из рук может вырвать одно деспотическое насилие, и то на минуты горячки и кататизма.

И кто же скажет без вопиющей несправедливости, чтоб и в былом и отходящем не было много прекрасного и что оно должно погибнуть вместе с старым кораблем»³.

¹ «М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания», с. 153.

² М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, с. 439.

³ А. И. Герцен. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 8, М., Гослитиздат, 1958, с. 405.

О многом задумывался Чехов в «Вишневом саду», настолько о многом и так глубоко, что теперь в этой «грациозной, кружевной картине», если вспомнить выражение Вл. И. Немировича-Данченко, для нас порой проступают черты важных исторических процессов.

«...кончается ли в пьесе работа рока с победой Лопухина и уничтожением старых Гаевых? — задавался вопросом А. В. Амфитеатров при появлении «Вишневого сада» на сцене Художественного театра и убежденно отвечал: — Конечно, нет... впереди уже стоит сменник и ему — «вечный студент» Петя...»¹.

Это, ощущение распахивающейся впереди исторической перспективы, дали, а для кого — и бездны, бесспорно, присуще «Вишневому саду» и является «новым словом», сказанным этой пьесой.

Эти дали пугают, испытуют, зовут.

«Иной раз, когда не спится, — говорит Лопухин, — я думаю: «Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...»

— Вам понадобились великаны... — отвечает Любовь Андреевна. — Они только в сказках хороши, а так они пугают».

Мы уже вспоминали эти слова, говоря о «Степи», о привидевшихся Егорушке во время грозы огромных и мрачных великанов, оказавшихся простыми крестьянами, возвращавшимися с сенокоса.

Было подобное «видение» и героям «Вишневого сада», — это появление пьяного прохожего как раз вскоре после разговора о великанах.

К сожалению, фигура прохожего почти всегда выпадает из поля зрения исследователей. Так, характеризуя второе действие, А. Скафтымов пишет: «Далеко уходящие горизонты полей, музыка еврейского оркестра, приглушенно звучащая откуда-то издали, грустные звуки гитары Епиходова, звук сорвавшейся где-то далеко в шахтах бадьи, «замирающий, печальный», — все это, размещенное по разным моментам всего акта, эмоционально синтезирует и недовольство настоящим, и томящие, призывные стремления к лучшему будущему»².

¹ А. В. Амфитеатров. Собр. соч., т. XIV, с. 59.

² А. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей, с. 366.

Как видим, в этом тщательном перечислении для прохожего не нашлось места. Но ведь фигура эта далеко не проходная, не эпизодическая, не предназначенная просто для «перебива» настроения!

А. В. Амфитеатров истолковывал этот образ так:

«...в лице босяка-интеллигента глянула им (владельцам имения. — А. Т.) в глаза насмешливая угроза возможного будущего.

Что же? Разве Барон Горького и Леонид Гаев — не родня между собою?»¹

Однако при всей правомерности последнего сопоставления, общий смысл этого эпизода А. В. Амфитеатровым слишком сужен и конкретизирован.

Прохожий — как бы вестник из того сурового, тяжелого и грозного мира, который существует где-то «за кулисами» происходящего в имени Раневской, из мира героев горьковского «На дне». И его явление — это как бы подземный толчок, потрясающий почву под ногами, отблеск уже занявшегося где-то вдали зарева. Прохожий возникает почти вслед за «отдаленным звуком, точно с неба, звуком лопнувшей струны, замирающим, печальным», как вполне земное, грубо «материальное» воплощение той же тревоги, неясных предчувствий.

Критика, даже в самые последние десятилетия, не раз упрекала автора «Вишневого сада», который, по ее суждению, «не боялся будущего, но вглядывался в него не всегда достаточно зорко»².

Если вспомнить все грандиозные исторические перевороты и катаклизмы, которые совершились вскоре после появления пьесы, этот упрек писателю выглядит по меньшей мере странно.

Вряд ли прав автор вышеприведенных слов, А. Роскин; и в другом своем, также, впрочем, общераспространенном, категорическом убеждении, что «в образе... Ани и Пети Чехов давал свое субъективное ощущение эпохи, своих надежд, своей веры в будущее»³.

Действительно, симпатия автора к этим героям несомненна и имеет давние и прочные корни. Любопытно, что современники слышали в них «некрасовские» ноты.

¹ А. В. Амфитеатров. Собр. соч., т. XIV, с. 72.

² А. Роскин. А. П. Чехов, с. 72.

³ Там же.

Так, А. В. Амфитеатров, говоря о монологах Трофимова, обращенных к Ане, писал: «Это — язык, которым четверть века назад учил состраданию и любви к трудящейся черной силе Некрасов маленького Ваню...»¹

И правда, трофимовское «Неужели вы не слышите голосов...» очень близко знаменитому некрасовскому:

Слышишь ли пение?.. «В ночь эту лунную
Любо нам видеть свой труд!

Братья! Вы наши плоды пожинаете!
Нам же в земле истлевать суждено...
Все ли нас, бедных, добром поминаете
Или забыли давно?..»

Определенный интерес представляет то обстоятельство, что в конце 1902 года, когда Чехов усиленно обдумывал, если уже не набрасывал свою пьесу, отмечалось 25-летие со дня смерти поэта.

«Я очень люблю Некрасова, уважаю его, ставлю высоко...» — отозвался Чехов на газетную анкету в 1902 году.

Любопытно сравнить Трофимова и Аню с другой чеховской парой — героями уже рассмотренного нами «Рассказа неизвестного человека», где Зинаида Федоровна, увидевшая было во Владимире Ивановиче некоего апостола новой, сознательной, активной жизни, вскоре горько разочаровалась в этом усталом, изверившемся человеке, ищущем последнего прибежища в любви к ней. Чеховский рассказ как бы обозначил крайнюю точку резкого спада общественных надежд и революционных настроений, характерного для конца 80-х годов.

Мажорный «дуэт» Трофимова и Ани резко контрастен по звучанию трагическим взаимоотношениям героев «Рассказа неизвестного человека». Вместо безрадостной, писанной густыми «масляными» красками картины перед нами теперь как бы легкий акварельный набросок, не лишенный некоторой условности и символичности. Любопытно, что А. В. Амфитеатров, говоря об этих чеховских героях, сравнивал их с молодыми героями нашумевшей картины Репина «Какой простор!», появившейся в 1903 году и воспринятой многими как аллегория революционного движения.

¹ А. В. Амфитеатров. Собр. соч., т. XIV, с. 93.

Вспоминается и дневниковая запись профессора Г. И. Россолимо о встрече с Чеховым на похоронах их общего товарища по университету, Алтухова:

«...впереди несли венки, и первым — венок из свежих цветов «от учеников»; его высоко держали студент и курсистка с гордо поднятыми головами, с решительным, хотя и грустным взором. Невольно вырвалось: «Какой простор!» — «Вот они, те, — сказал Чехов, — которые хоронят старое и вместе с ним вносят в царство смерти живые цветы и молодые надежды...»¹

В абсолютной точности передачи чеховских слов можно сомневаться, но смысл их все же совершенно ясен.

«Счастливейший путь! Летите — и да хранит вас бог, племя младое, незнакомое!» — сформулировал чеховское отношение к юным героям пьесы А. В. Амфитеатров².

И тем не менее *отождествлять* взгляды и надежды писателя с «трофимовскими» вряд ли правильно. Образ Трофимова не однозначен и дает возможность трактовать его по-разному.

В «вечном студенте» есть черты, позволяющие понять, почему, например, А. Скафтымов утверждал, что «интеллигентская, «студенческая» революционность представлялась Чехову бессильной, хотя и благородной в своих побуждениях»³.

Категоричность скафтымовского вывода кажется чрезмерной, но того, что Чехов действительно *сомневался* в силе трофимовских проповедей, отрицать, пожалуй, невозможно.

Быть может, есть даже легчайшее, чуть проступающее сходство между тем эпизодом, когда Раневская в экзальтации «видит» свою покойную мать, и восторженными уверениями Трофимова: «Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его... Вот оно счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги».

А. В. Амфитеатров писал о том, что «подтачивающие доверие, болезненные черты» Чехов придал даже положительным героям, и видел в этом «верность» писателя пессимистическому взгляду на жизнь⁴.

¹ «А. П. Чехов в воспоминаниях современников», 1960, с. 666.

² А. В. Амфитеатров. Собр. соч., т. XIV, с. 61.

³ А. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей, с. 374.

⁴ А. В. Амфитеатров. Собр. соч., т. XIV, с. 77.

Однако не правильнее ли говорить о трезвости чеховского взгляда, о мудрости его предостережений против слишком легковесной восторженности и всяческих иллюзий!

«Обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым, вот цель и смысл нашей жизни,— проповедует Трофимов Ане.— Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! Вперед! Не отставай, друзья!»

Но разве «мелок и призрачен» Лопехин, которого сам Трофимов беспощадно уподобляет «хищному зверю, который съедает все, что попадает к нему на пути»? И потому в речах Пети подчас слышится оттенок декламации, нечто почти гаевское—или «лядовское», если вспомнить героя давнего чеховского рассказа «Хорошие люди», «к которому очень шло, когда он говорил: «Нас немного!» или: «Что за жизнь без борьбы? Вперед!», хотя он ни с кем никогда не боролся и никогда не шел вперед».

Это как будто указывает на возможность вырождения благороднейших порывов в «слова, слова, слова», на то, что и для «вечного студента», каким Петя Трофимов пока является не по своей вине, время может остановиться в таком же смысле, как это случилось с владельцами вишневого сада.

«Вы смело решаете все важные вопросы,— замечает Трофимову Раневская,— но, скажите, голубчик, не потому ли это, что вы молоды, что вы не успели перестрадать ни одного вашего вопроса? Вы смело смотрите вперед, и не потому ли, что не видите и не ждете ничего страшного, так как жизнь еще скрыта от ваших молодых глаз?»

Это сказано в ответ на ту «проповедь», которую Петя прочел Любви Андреевне, напряженно ожидающей вестей об исходе торгов и судьбе имения:

«Продано ли сегодня имение, или не продано— не все ли равно? С ним давно уже покончено, нет поворота назад, заросла дорожка. Успокойтесь, дорогая. Не надо обманывать себя, надо хоть раз в жизни взглянуть правде прямо в глаза».

«Не все ли равно?» Это по-своему стоит беспощадности лопехинских топоров в последнем акте! Тогда Трофимов с сердцем скажет: «В самом деле, неужели не хватает такта...» Но всегда ли хватает подобного такта самому Пете? И не это ли, в частности, побудило Горь-

кого отозваться о нем самым нелестным образом («Дрянненький студент Трофимов красиво говорит о необходимости работать и — бездельничает, от скуки развлекаясь глупым издевательством над Варей, работающей не покладая рук для благополучия бездельников»¹)?

И все же лучшее в Трофимове родственно блоковским настроениям предреволюционных и революционных лет. Но есть между чеховским героем и великим русским поэтом и существенные различия.

Видевший уже первые революционные валы в 1905 году, Блок прозревал в грядущем «неслыханные перемены, невиданные мятежи» во всей их реальной мощи. «Не надо обманывать себя, надо хоть раз в жизни взглянуть правде прямо в глаза», — это Блок как бы говорил уже не только смешным «недотепам», обломкам старого барства вроде Раневской и Гаева, а и самому себе, и всей интеллигенции «трофимовского» толка.

Его приятие революции и всего, что она с собой несет, было приятием и своей нелегкой участи, и участи близких ему по крови и духу людей, расплачивавшихся за исторические грехи своего сословия:

«Я не сомневаюсь ни в чьем личном благородстве, ни в чьей личной скорби, — писал Блок в статье «Интеллигенция и революция» в январе 1918 года; — но ведь за прошлое — отвечаем мы? Мы — звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов?»²

Исследователи, в частности И. Соловьева в уже цитированной нами работе, отмечали явное сходство с «Вишневым садом» «сюжетных очертаний и художественного климата» плана блоковской пьесы «Нелепый человек» (кстати, в самом ее названии тоже, возможно, звучит некий отголосок столь часто повторяющегося у Чехова словечка «недотепа»).

«Средняя полоса России... В доме помещика накануне разорения. На семейном совете все говорят, как любят свое имение и как жалко его продавать», — цитирует И. Соловьева блоковские наброски и продолжает:

«И декорация второго акта видится Блоку похожей на симовскую³ декорацию «Вишневого сада»: «Овраг,

¹ «М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания», с. 138.

² А. Блок. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6, с. 15.

³ В. А. Симов — художник, создатель оформления спектакля в Художественном театре.

недалеко от заброшенной избушки» (вспомним овраг и бревенчатый осевший сруб брошенной часовни, у которой появляется в спектакле Художественного театра Прохожий), «Нищий бродяга». И шахты, о которых пойдет речь далее, и «мнение подземных сил, уже потревоженных» («рабочие ропщут») — это тоже еле заметной прочной нитью связует блоковский набросок с «Вишневым садом» на сцене МХТ с тем тревожащим, невнятным и далеко отзывающимся звуком из дальних шахт...»¹

17 января 1904 года, в день рождения Чехова, состоялась премьера «Вишневого сада» в Художественном театре, послужившая поводом для торжественного чествования автора. «...меня чествовали,— писал он два дня спустя,— и так широко, радушно и в сущности так неожиданно, что я до сих пор никак не могу прийти в себя» (ХХ, 210).

Среди ораторов был и Вл. И. Немирович-Данченко, закончивший свою речь словами: «Народная поговорка говорит: Антон — прибавление дня. И мы скажем: наш Антон прибавляет нам дня, а стало быть, и света, и радости, и близости чудесной весны»².

Ощущение «прибавления дня» действительно исходило от новых чеховских произведений.

Перекликается с «Вишневым садом» последний чеховский рассказ «Невеста», — покидающая родной дом Надя и сыгравший в этом важную роль бывший студент Саша напоминают соответственно Аню и Трофимова.

Однако этот дуэт, в отличие от своего драматургического варианта, начисто лишен любовно-лирического звучания, и вся ситуация заметно прозаизирована, драматизм ее будничнее и однозначнее.

¹ Инна Соловьева. Реальность с заглавной буквы. — «Театр» 1974, № 8, с. 62.

Стоит также обратить внимание и на следующую блоковскую запись: «Одно из действующих лиц: девушка (барышня), которая никогда не имела дела с ужасным. Веселая, «бодро» смотрит на жизнь. Все ее ставят в пример... Когда произошло *убийство*, она кричит: «Ай, не вынесу», мешается в уме» (А. Блок. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 7, с. 252). Похоже, что здесь нащупывается образ, напоминающий Аню, так сказать, набрасывается пунктиром ее возможное будущее, при столкновении с грубой, реальной действительностью.

И это — не полемика с Чеховым, а скорее реализация некоторых заложенных в «Вишневом саду» потенциалов, — лишний раз заставляет задуматься о многозначности содержания пьесы.

² «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова», с. 788.

Оставляемая героиней жизнь несколько не овеяна поэтичностью «Вишневого сада». З. Паперный был совершенно прав, когда проводил параллель между «Невестой» и более ранним рассказом «В родном углу»: «Бабушкин дом, в котором живет героиня... удивительно напоминает «родной угол» Веры Кардиной. То же утробное, сытое существование, та же загнанная и замученная прислуга, то же заедание чужой жизни, довольство, основанное на страданиях других. Вместо приторного жениха-доктора — красивый и пошлый Андрей Андреич, «артист»... вместо грубого крепостника, «неукротимого» дедушки — самовластная бабушка»¹. Заметим, что даже возраст у Нади тот же, что у Веры: 23 года.

Чувствуя, как засасывает ее царящая в доме сытость, грубость, пошлость, Вера, можно сказать, кидается в замужество, решив, что «счастье и правда существуют где-то вне жизни» и «надо не жить, надо слиться в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность...»

В отличие от Веры, образованной, много читавшей и видевшей прежде, Надя — типичная провинциалочка, которая с шестнадцати лет «страстно мечтала о замужестве». Мечта исполнилась, Надя — невеста, и вот тут-то в ней пробуждается неясное томительное беспокойство, и привычная, налаженная жизнь начинает обнаруживать перед ней свою убогость, грубость, духовную скудость.

Вроде бы ничего вокруг не изменилось, но героиня ощущает ранящий контраст между окружающим ее бытом и тем, что проклевывается у нее в душе.

«...бабуля раскладывала пасьянс. Нина Ивановна читала. Трещал огонек в лампадке, и все, казалось, было тихо, благополучно».

Но теперь Надя все чаще и острее ощущает неблагополучность этого благополучия. Она и раньше слышала от наезжающего в их дом Саши сердитые отзывы о вечном безделье бабушки, матери, ее самой, о бесчеловечном отношении к прислуге, — «и это прежде смешило ее, теперь же почему-то ей стало досадно».

В первой главе героиня еще как бы с удивлением прислушивается к себе, угадывая в глубине души что-то новое, непривычное. И хотя в течении обычного ужина

¹ З. Паперный. А. П. Чехов, с. 288.

и ежевечернего времяпрепровождения нет ничего исключительного, все это увидено каким-то напряженным, обостренным, доискивающимся причин своего настроения взглядом. И взгляд этот почти бессознательно отмечает то, мимо чего прежде скользил равнодушно.

«— Ты у меня в неделю поправишься,— сказала бабуля, обращаясь к Саше,— только вот кушай побольше. И на что ты похож! — вздохнула она. — Страшный ты стал! Вот уж подлинно, как есть, блудный сын.

— Отческого дара расточив богатство,— проговорил отец Андрей медленно, со смеющимися глазами,— с бессмысленными скоты пасохся окаянный...

— Люблю я своего батьку,— сказал Андрей Андренч и потрогал отца за плечо. — Славный старик. Добрый старик.

Все помолчали. Саша вдруг засмеялся и прижал ко рту салфетку».

Необычайно многозначная сцена! Какого наивного и в то же время жестокого самодовольства исполнены эти, каждый день окружавшие Надю люди, накрепко убежденные в том, что ведут истинно праведную жизнь! И какой парадокс, возможно, и вызвавший смех у Саши, заключен в том, что ведь это о каждом из них, а вовсе не о нем можно сказать, что — «отческого дара расточив богатство, с бессмысленными скоты пасохся окаянный»: ведет жизнь стадную, растительную, поистине жвачную! Недаром Саша мечтает, что в будущем «толпы в нашем смысле, в каком она есть теперь, этого зла тогда не будет, потому что каждый человек будет веровать и каждый будет знать, для чего он живет, и ни один не будет искать опоры в толпе».

«Блудный сын» на деле оказывается апостолом, призывающим к новой жизни. И «зерна», им брошенные, постепенно дают всходы в душе героини. В конце первой главы, когда Надя ушла в свою комнату, ей «долго еще было слышно, как внизу убирала прислуга, как сердилась бабуля». Ее внимание было даже помимо воли уже приковано к тем острым, болезненным «точкам» ежедневного существования, на которые обратил ее внимание Саша, она вновь возвращается к ним, переоценивает окружающее и окружающих.

«Вспомнила она почему-то, что ее мать не любила своего покойного мужа и теперь ничего не имела, жила в полной зависимости от своей свекрови, бабули. И На-

дя, как ни думала, не могла сообразить, почему до сих пор она видела в своей матери что-то особенное, необыкновенное, почему не замечала простой, обыкновенной, несчастной женщины».

Осмотр обставляемого для ее предполагаемой супружеской жизни дома превращается для Нади в форменную пытку, потому что она как бы заглядывает в уготованное ей будущее, планируемое окружающими с каким-то тупоумным самодовольством: «...похоже было, что когда обставляли спальню, то имели в виду, что всегда тут будет очень хорошо и иначе быть не может» («Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда», — как категорически выражался герой первого рассказа Чехова «Письмо к ученому соседу»).

Работая над «Невестой», Чехов сообщал жене, что пишет рассказ «на старинный манер, на манер семидесятых годов» (XX, 28). Действительно, по своей фабуле рассказ напоминает многочисленные произведения демократических писателей 60—70-х годов о разрыве юноши и девушки со своей средой ради одухотворенной высокими идеалами жизни (начиная со знаменитого романа Чернышевского «Что делать?»).

И есть, конечно, определенная закономерность в обращении Чехова к подобной фабуле именно в пору наметившегося в стране нового общественного подъема.

«...разворачивалось громадное, широкое будущее, которое до сих пор было так мало заметно», — говорится о Надином самочувствии при отъезде из города, и И. Гурвич не без основания полагает, что здесь «символика даже словно бы заслоняет первичный смысл изображения»¹.

Конечно, реальные очертания этого будущего были еще далеко не столь ясны, как это казалось, а порой и нынче кажется критикам и исследователям, склонным укорять Чехова за недостаток исторической прозорливости.

«...правда, что в последних произведениях он уже предсказывал бегство свежих, молодых элементов от гнусной действительности в новую жизнь, — писал, например, В. В. Воровский. — Но это было лишь робкое, неуверенное предчувствие поэта. Первые побеги новой жизни, начавшие пробивать себе путь на поверхность

¹ И. Гурвич, Проза Чехова, с. 154.

общественности к половине 90-х гг. прошлого столетия, были так новы и чужды психике старого интеллигента, а в том числе и самого Чехова, что понять и оценить их, а тем более поверить им, они не могли»¹.

Есть в этих оценках, в этой юношески горячей жажде увидеть в творчестве большого и любимого художника полнейшее соответствие своим собственным мыслям и порывам, нечто от уверенности Саши: «Главное — перевернуть жизнь, а все остальное неважно».

Между тем «громадное, широкое будущее» было бесконечно сложнее, богаче, драматичнее, нежели это представлялось его юным и благородным апостолам. Бурный погон жизненных перемен не укладывался в какое-либо строго очерченное русло и порой играючи перерастал предначертанные ему мерки и масштабы, устремляясь совсем в неожиданном направлении и оставляя где-то далеко в стороне тех, кто еще вчера самоотверженно пробивал ему дорогу.

Так, уже через год после ухода Нади из дому Саша «не казался ей таким новым, интеллигентным, интересным»: «от его слов, от улыбки и от всей его фигуры веяло чем-то отжитым, старомодным, давно спетым и, быть может, уже ушедшим в могилу».

И уже нечто не то чтобы догматическое, но раз навсегда затверженное, заученно-повторяющееся — звучит в его словах о другой своей знакомой: «Хочу, чтобы жизнь свою перевернула». «В Саше тут появляется что-то от профессионального уговаривателя, — замечает И. Гурвич, — и на него самого, и на его слова падает иронический свет... Явственно обнаруживает себя стремление Чехова быть предельно трезвым, до конца объективным в оценке людей и явлений»².

Похоже, что на каком-то ином и, разумеется, несравненно более важном и значительном витке жизненной спирали вдруг снова возникает определенная инерция духовного существования, вырабатывающая свои формы, свой словарь³.

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1956, с. 254.

² И. Гурвич. Проза Чехова, с. 155.

³ К аналогичным выводам пришел и В. Б. Катаев в превосходной и богатой по материалу статье «Финал «Невесты»: «Отметим то, на что обычно... не обращается внимания: сходство между дзумя, казалось бы, совершенно непохожими персонажами, между Андреем

Былой Надин жених Андрей Андреич любил повторять — и, может быть, вполне искренно: «Люблю я своего батьку. Славный старик. Добрый старик». Но ведь такую же расхожую фразу можно сделать даже из бодрого призыва «жизнь перевернуть» (как в свое время из «дело надо делать»!). Вспомним еще раз старое чеховское убеждение: «Вся суть в природе этих мнений, в их зависимости от внешних влияний и проч.».

И если обстановка собственного Сашиного жилья поражает непритязательностью, полным презрением к быту, то его представления о будущем, как знать, могут когда-нибудь в глазах Нади оказаться в чем-то похожими на дом, которым прельщал ее прежний жених и в котором, по его наивному убеждению «всегда... будет очень хорошо и иначе быть не может».

Но, как справедливо отмечает И. Гурвич, «авторская ирония совершенно не касается настроения, душевного самочувствия возмужавшей Нади. Здесь властвует... высокая, мажорная лирика»¹.

«Прощай, милый Саша!» — думала она, и впереди ей рисовалась жизнь новая, широкая, просторная, и эта жизнь, еще неясная, полная тайн, увлекала и манила ее.

Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город — как полагала, навсегда.

Известны воспоминания В. В. Вересаева о его споре с автором «Невесты»:

«— Антон Павлович, не так девушки уходят в революцию. И такие девицы, как ваша Надя, в революцию не идут.

Глаза его взглянули с суровою настороженностью. — Туда разные бывают пути»².

Как типичен этот ответ для Чехова, с его острым чутьем жизненного многообразия и неприятием всякой заданности, предначертанности и с четким угадыванием всей реальной сложности «громадного, широкого будущего»!

Андреичем и Сашей. Прежде всего, одинаков метод изображения этих двух героев... Надя развивается — Саша повторяется, как повторяется и презираемый им Андрей Андреич. А повторение в многогословном мире Чехова — сильнейший индикатор авторской иронии» (сб. «Чехов и его время», с. 166, 167).

¹ И. Гурвич. Проза Чехова, с. 155.

² «А. П. Чехов в воспоминаниях современников», 1952, с. 450.

В мало известных воспоминаниях Вас. И. Немировича-Данченко запечатлен эпизод, относящийся к последним годам прошлого века, когда однажды в присутствии Чехова Владимир Соловьев прочел свое стихотворение «Панмонголизм», исполненное черного пессимизма в отношении будущего («О Русь, забудь былую славу...»).

«Чехов задумался, потемнел даже,— пишет мемуарист.— И потом вдруг встал и заговорил горячо, возбужденно, даже, я сказал бы, гневно, совсем не похоже на него и по возбуждению, и по языку:

— Выдержим, и не такое еще выдерживали. Край огромных масштабов. Нельзя его судить и отпевать по событиям сегодняшним. Они пройдут, а Россия останется...

И я вижу, что нас ждут великие бедствия. России надо рассчитаться за все свое прошлое... Представьте, в каких гигантских страданиях должна родиться новая Россия... И они неизбежны. Великому народу и гигантские болезни. Только не надо терять веры в свой народ, какой бы он ни был!»¹

И вдруг совсем иными глазами читаешь финальные строки «Дамы с собачкой»: «И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается».

В последних произведениях Чехова, в особенности — «Невесте» и «Вишневом саде», ощущаешь, что это чувство в нем выросло и окрепло.

«Это только кажется Вам, что Вы чего-то не видите, что все в ваших глазах одноцветно и серо,— писал В. Л. Кигн-Дедлов 21 ноября 1903 года в ответ на чеховскую жалобу, о которой говорилось выше, что он уже не видит жизнь, как прежде.— Все у Вас прежнее — и отличный русский язык, и техника, уверенная, сжатая и меткая... а что касается самого важного для крупного таланта — смель быть правдивым, так это свойство у Вас растет. Вы смотрите жизни прямо в глаза, не мигая, не бегая глазами. Вы смотрите своими глазами, думаете своей головой, не слушая, что говорят о жизни другие,

¹ Вас. И. Немирович-Данченко. На кладбищах, с. 52—53.

не поддаваясь внутреннему искушению видеть то, что хотелось бы видеть. Это в искусстве самое трудное, а в авторах самое редкое»¹.

Любовно и точно написанный портрет Чехова его последней поры!

О финале чеховского творчества, о его последних шедеврах, можно было бы сказать словами из его неоконченного рассказа «Расстройство компенсации»: «...прекрасная вечерняя заря горела по-праздничному, захватив полнеба».

Но сам он не любил таких пышных сравнений.

«Не видно писать, вечерет»,— эти будничные слова, сказанные в одном из чеховских писем 1903 года (XX, 50), в устах смертельно больного, оторванного от милой ему природы и от нарастающей волны событий кануна первой русской революции писателя кажутся ныне исполненными особым, скрытым смыслом и горечью («Ах, какая масса сюжетов в моей голове, как хочется писать... Сюжетов скопилось тьма-тьмущая...» (XX, 25, 27),— читаем в других письмах этого же времени, словно перед нами не сорокалетний Чехов, а по-прежнему неистощимый Антоша Чехонте).

Один из авторов, писавших о медицинской деятельности Чехова, прекрасно сказал, что врачебная эмблема, предложенная в XVII веке знаменитым голландским врачом Тульпиусом,— горящая свеча («светя другим, сгораю сам»),— как нельзя лучше применима к Чехову и как к человеку и писателю².

Ночью с 1 на 2 июля 1904 года жизнь Чехова догорела.

Некогда, в письме к литератору Гославскому, говоря о его героях-художниках, Чехов заметил, что «за их спинами не чувствуется ни русская природа, ни русское искусство с Толстым и Васнецовым» (XVIII, 148).

За спиной самого Чехова чувствуются и русское искусство, и родная природа, и вся его родина со своим прошлым, тогдашним днем и порывом в будущее.

По воспоминаниям Горького, Лев Толстой, восхищаясь одним из чеховских рассказов, говорил:

¹ «Записки ГБЛ», вып. VIII, 1941, с. 39.

² Б. М. Шубин. Доктор А. П. Чехов. М., «Знание», 1977, с. 6.

«— Это — как бы кружево, сплетенное целомудренной девушкой; были в старину такие девушки кружевницы, «вековуши», они всю жизнь свою, все мечты о счастье влагали в узор. Мечтали узорами о самом миллом, всю неясную, чистую любовь свою вплетали в кружево»¹.

Толстой не мог тогда знать, что Чехов говорил нечто подобное о своих литературных идеалах:

«Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель... Лучшие из них реальны и живут жизнь такою, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет Вас» (П., 5, 133).

Это же поныне пленяет нас и в самом Чехове.

¹ «М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания», с. 144.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ *

Семья Чеховых. Таганрог. 1874—1875. Сидят (слева направо): Михаил, Мария, Павел Егорович, Евгения Яковлевна, Людмила Павловна (тетка писателя) с сыном Владимиром. Стоят: Иван, Антон, Николай, Александр, Митрофан Егорович.

А. П. Чехов в день окончания гимназии. 1879.

Улица старого Таганрога.

А. П. Чехов с товарищами-студентами. Слева направо: В. И. Зембулатов, А. П. Чехов, Н. И. Коробов, Д. Т. Савельев. Таганрог. Начало 80-х годов.

А. П. и Н. П. Чеховы. 80-е годы.

Н. А. Лейкин.

В. В. Билибин.

Л. И. Пальмин.

Д. В. Григорович.

Карикатура М. Чегоданова-Лилина «Редакционный день «Будильника» в 1885 году.

М. П. Чехова (в центре) на этюдах в Луке. 80-е годы.

А. П. Чехов с группой театральных деятелей. 1889.

А. Н. Плещеев.

В. Г. Короленко.

Н. С. Лесков.

А. П. Чехов. 1889.

Пересыльный пункт на Сахалине.

В первом ряду (слева направо): М. П. и А. П. Чеховы; во втором — А. А. Лесова, Л. С. Мизинова, М. П. и Е. Я. Чеховы, Сергей Киселев; в третьем — А. И. Иваненко, И. П. и П. Е. Чеховы. Москва. 1890.

А. П. Чехов. 1898.

Мелихово. Акварель И. Левитана.

А. П. Чехов и Л. Н. Толстой. Гаспра. Крым. 1902.

* Использованы фотографии из фондов Государственного литературного музея (Москва).

А. П. Чехов, С. А. и Л. Н. Толстые (стоит М. Л. Толстая).
Гаспра. Крым. Сентябрь. 1901.

А. П. Чехов с актерами Художественного театра. Москва. 1899.

А. М. Горький и А. П. Чехов в саду ялтинского дома. 1900.

И. А. Бунин.

А. П. Чехов с академиком Н. П. Кондаковым и его сыном. Ялта.
1900-е годы.

А. П. Чехов во время постановки «Вишневого сада». Москва,
Январь. 1904.

СОДЕРЖАНИЕ

«Подземный рост души»	3
Тоска по простору	75
«Искать, искать, искать...»	114
Перевалы русской жизни	166
Тернистым путем	221
На рубеже	
1. Лучи народной души	251
2. Свежий ветер	287
3. «Свой фонаришко»	305
4. Перемены	317
«Четвертый акт»	
1. «О, как играет музыка!»	336
2. «Вы смотрите жизни прямо в глаза»	365
Список иллюстраций	406

Турков
Андрей Михайлович

ЧЕХОВ И ЕГО ВРЕМЯ

Редактор *С. Краснова*

Художественный редактор *С. Гераскевич*

Технические редакторы *Л. Витушкина* и *А. Кузнецова*

Корректоры *Т. Кузина* и *Л. Овчинникова*

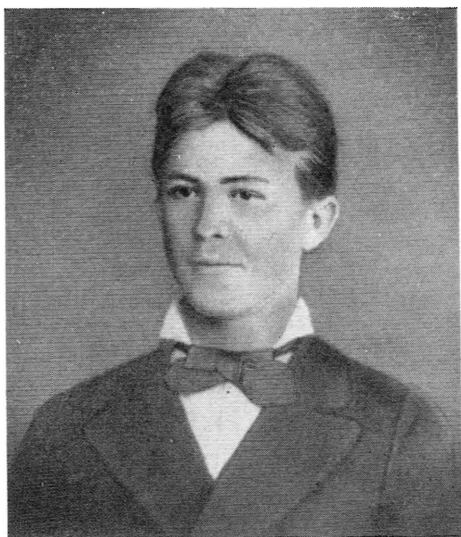
ИБ № 1438

Сдано в набор 15.11.78. Подписано к печати 04.01.80. А09301. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Гарнитура «Литературная». Печать высокая, 21,42+1 вкл.+альбом=22,312 усл. печ. л. 22,831±+1 вкл.+альбом=23,455 уч.-изд. л. Тираж 20 000 экз. Заказ № 1373.
Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Художественная литература». 107078, Москва, Ново-Басманная, 19. Отпечатано с матриц ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского производственно-технического объединения «Печатный Двор» имени А. М. Горького «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15 в ордена Трудового Красного Знамени Ленинградской типографии № 2 имени Евгении Соколовой «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 198052, Ленинград, Л-52, Измайловский пр., 29.



Семья Чеховых. Таганрог. 1874—1875. Сидят (слева направо): Михаил, Марня, Павел Егорович, Евгения Яковлевна, Людмила Павловна (тетка писателя) с сыном Владимиром. Стоят: Иван, Антон, Наколай, Александр, Митрофан Егорович.



А. П. Чехов в день окончания гимназии.
1879.



Улица старого Таганрога.



А. П. Чехов с товарищами-студентами. Слева направо:
В. И. Зембулатов, А. П. Чехов, Н. И. Коробов, Д. Савельев.
Таганрог. Начало 80-х годов.



А. П. и Н. П. Чеховы. 80-е годы.



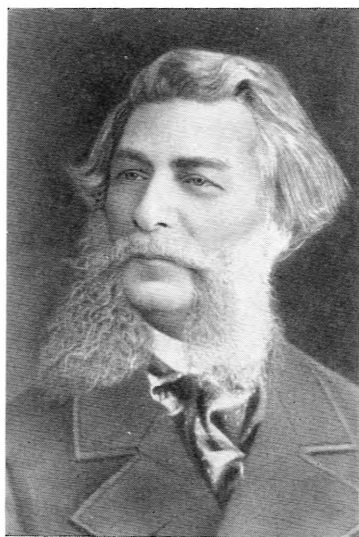
Н. А. Лейкшт.



В. В. Билибин.



Л. И. Пальмин.



Д. В. Григорович.



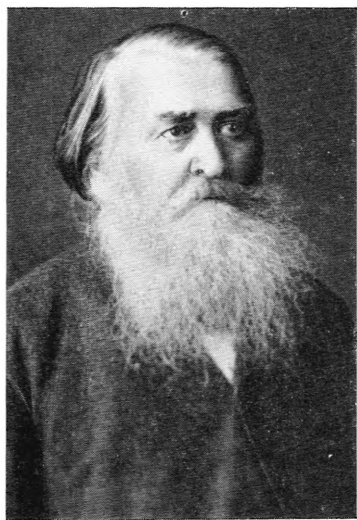
М. П. Чехова (в центре) на этюдах в Луке. 80-е годы.



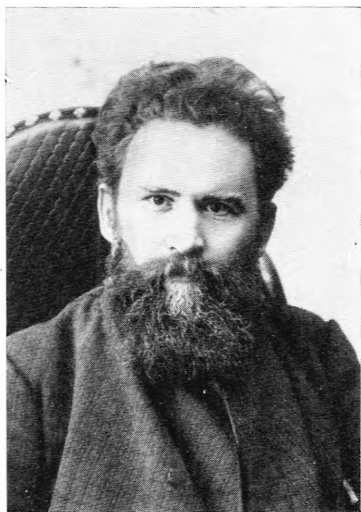
Карикура М. Чемоданова-Лилина «Редакционный день
«Будильника» в 1885 году».



А. П. Чехов с группой театральных деятелей. 1889.



А. Н. Плещеев.



В. Г. Короленко.



Н. С. Лесков.



А. П. Чехов. 1889.



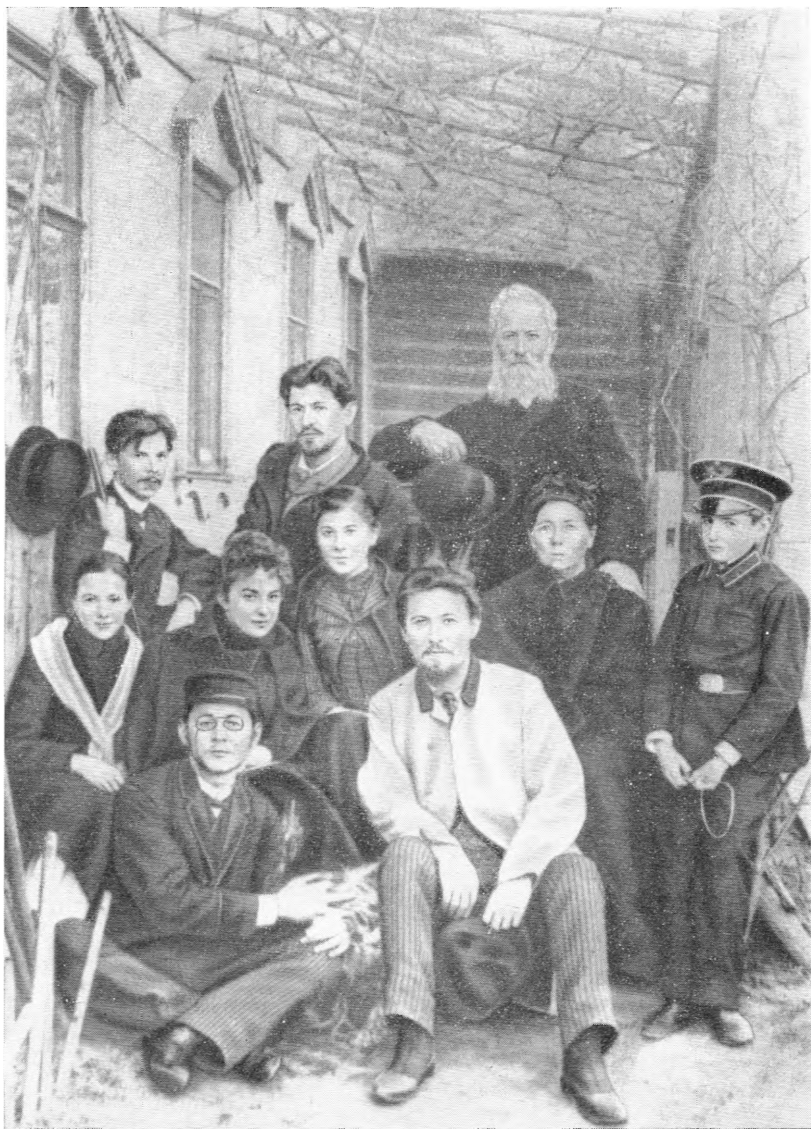
Пересыльный пункт на Сахалине.



А. П. Чехов. 1898.



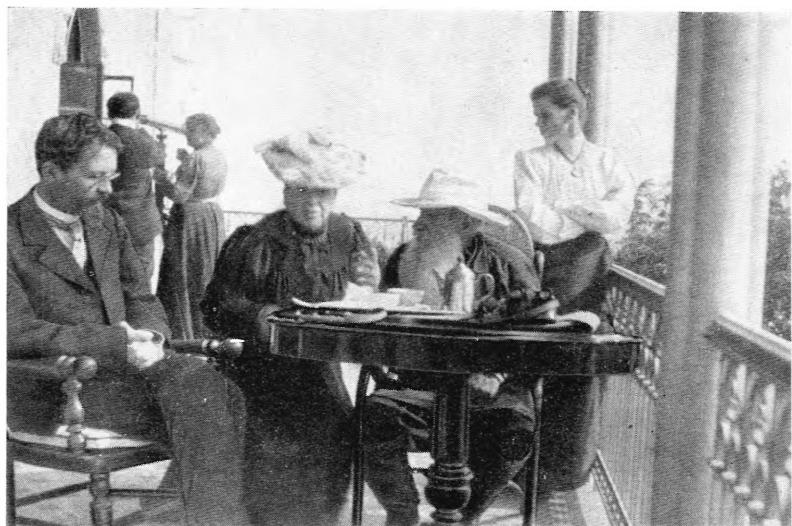
Мелихово. Акварель И. Левитана,



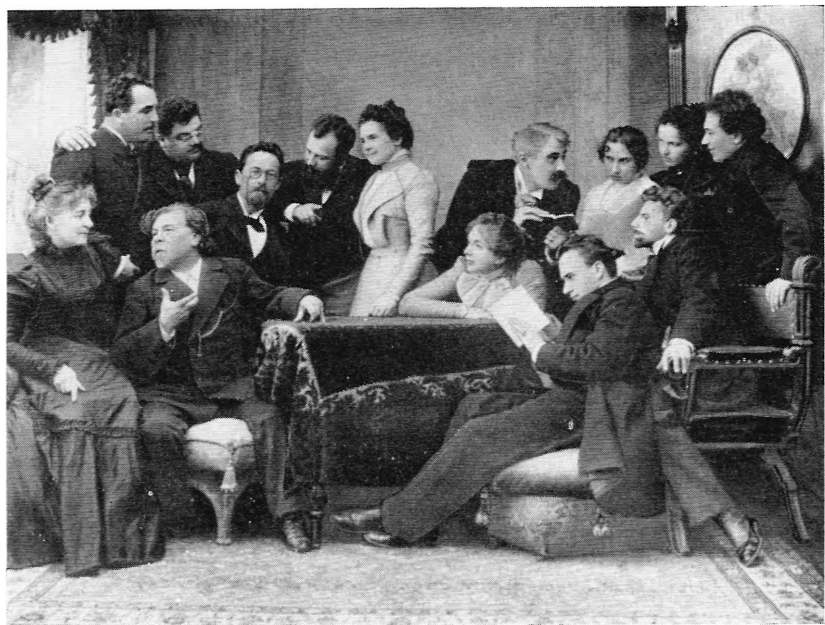
В первом ряду (слева направо): М. П. и А. П. Чеховы; во втором — А. А. Лесова, Л. С. Мизина, М. П. и Е. Я. Чеховы, Сережа Киселев; в третьем — А. И. Иванченко. И. П. и П. Е. Чеховы. Москва, 1890.



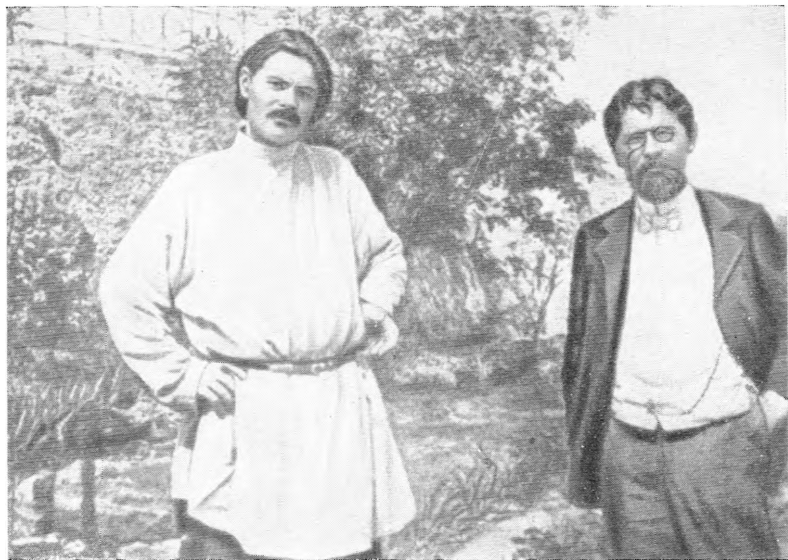
А. П. Чехов и Л. Н. Толстой.
Гаспра. Крым. 1902.



А. П. Чехов, С. А. и Л. Н. Толстые (стоит М. Л. Толстая).
Гаспра. Крым. Сентябрь. 1901.



А. П. Чехов с актерами Художественного театра. Москва, 1899



А. М. Горький и А. П. Чехов в саду ялтинского дома. 1900.



И. А. Бунин.



А. П. Чехов с академиком Н. П. Кондаковым и его сыном.
Ялта. 1900-е годы.



А. П. Чехов в период постановки «Вишневого сада». Москва.
Январь. 1904.